

A Construção do Valor Estético da Escultura Barrista Popular: Comparações entre Portugal e Brasil

SILVELENE DO CARMO PEREIRA MELÍCIO

Dissertação de Mestrado em Comunicação e Artes

Silvelene Melício
A Construção do Valor Estético
da Escultura Barrista Popular:
Comparações entre Portugal e
Brasil

MARÇO 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação - Área de especialização Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Cláudia Madeira.

DECLARAÇÃO

Declaro que esta dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O Candidato,

Lisboa, ____ de _____ de _____

Declaro que esta dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A Orientadora,

Lisboa, ____ de _____ de _____

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, não posso, não quero, nem devo deixar de manifestar os meus profundos agradecimentos a todos quantos contribuíram, de alguma forma, para este resultado final...

Não sendo exatamente o que tinha imaginado conseguir como resultado final, mercê das agravadas circunstâncias pessoais (saúde) pelas quais fui obrigada a passar ao longo dos últimos tempos. À minha Professora Doutora Cláudia Madeira, orientadora desta pesquisa, devo manifestar reconhecidamente a minha gratidão. Aos professores, pelo acompanhamento, estímulos e também pela paciência. Quero sobretudo em especial, agradecer à família na pessoa do Jorge, que sempre me acompanhou e incentivou a sua conclusão, apesar das enormes limitações físicas e emocionais.

Por fim, aos amigos presentes pela coragem transmitida e enorme apoio.

A todos, muito obrigada!

ÍNDICE

Resumo	7
Abstract	8
Agradecimentos	9
Introdução	10
CAPITULO I	12
ESCULTURA BARRISTA POPULAR UMA VISÃO PANORAMICA	
1.1 Portugal	18
1.1.1 Centros Produtores	20
1.1.2 Decoração e Motivos	21
1.1.3 A Arte	23
1.2 Brasil	25
1.2.1 Centros Produtores.....	
1.2.2 Decoração e Motivos.....	
1.2.3 A Arte	27
CAPITULO II	29
ROSA RAMALHO (PORTUGAL) E VITALINO (BRASIL) – VIDA E OBRA	
2.1 A Mestre Rosa Ramalho em Portugal	30
2.1.1 A ideologia	32
2.1.2 A iconografia e as obras	34
2.2 O Mestre Vitalino no Brasil	36
2.2.1 A ideologia	42
2.2.2 A iconografia e as obras	44
CAPITULO III	47
O SIGNIFICADO DA ESCULTURA BARRISTA NOS DIAS DE HOJE	
3.1 Criação e criador	49
3.2 Criação e Livre expressão	51

CAPITULO IV	53
CULTURA POPULAR VS CULTURA CONTEMPORÂNEA	
CAPITULO V	59
CRÍTICA SOCIAL NAS MANIFESTAÇÕES DA ARTE FIGURATIVA DO BARRO	
5.1 A Crítica Social na Obra de Rosa Ramalho	61
5.2 A Crítica Social na Obra de Mestre Vitalino	65
CONCLUSÃO	69
BIBLIOGRAFIA	73
WEBGRAFIA	77
CATÁLOGO Rosa Ramalho.....	78
CATALOGO Mestre Vitalino.....	80
ANEXOS	82
CENTROS PRODUTORES DA CULTURA BARRISTA EM PORTUGAL...	82
FIGURATIVO DA CULTURA BARRISTA EM PORTUGAL.....	84
ACERVOS E OBRAS DO MESTRE VITALINO.....	89

RESUMO

A CONSTRUÇÃO DO VALOR ESTÉTICO DA ESCULTURA BARRISTA POPULAR: COMPARAÇÕES ENTRE PORTUGAL E BRASIL

SILVELENE MELÍCIO

Esta tese, partindo da informação da história da arte e das realidades Portuguesa e Brasileira, procura fazer uma contextualização da escultura barrista popular, num primeiro momento, identificando de seguida os respetivos e principais centros produtores. Partindo de uma análise de formas e motivos, identifica artistas/artesões do barro, que trabalham formas figurativas em Portugal (Barcelos em particular), e no Brasil (Caruaru, Vale do Jequitinhonha e Taubaté).

Tendo subjacente o contexto teórico existente, procuramos desvendar o(s) modo(s) como é pensada atualmente a construção do valor estético, tendo por base os casos da Mestre Rosa Ramalho e do Mestre Vitalino que serão analisados comparativamente.

A escultura barrista popular, na forma como ela é pensada, produzida e consumida, assume-se como uma arte de formas e cores distintiva de que falemos nos espaços próprios, onde estas práticas são moldadas, sejam elas comunidades tradicionais isoladas ou de agentes modernos – indústrias culturais, turismo, relações económicas e políticas com o mercado nacional e internacional de bens simbólicos que as configuram – no estudo da (re) formulação da cultura, permitindo-nos problematizar como os valores estéticos da escultura barrista aderem e procuram a modernidade, misturando-a com as suas tradições.

Palavras-chave: Valor estético, Escultura barrista, Comparações Portugal e Brasil, Arte Popular e Cultura Contemporânea

ABSTRACT

THE AESTHETIC VALUE OF POPULAR CERAMIC CONSTRUCTION: COMPARISONS BETWEEN PORTUGAL AND BRAZIL

SILVELENE MELÍCIO

Popular ceramic sculpture a panoramic view - based on the information of the history of art and the Portuguese and Brazilian realities, makes a contextualization of this popular art, at first, identifying and then the respective main producing centers. Based on an analysis of forms and motifs, identified in reference artists / artisans of clay weighing figurative forms, with the dolls in Portugal (Barcelos in particular), and Brazil (Caruaru, Jequitinhonha Valley and Taubaté).

From a theoretical context, we seek to unravel the (s) mode (s) as is thought (?) The construction of aesthetic value, with particular analysis (also comparatively) the art of popular expression, Master Rosa Ramalho and Mestre Vitalino.

The popular ceramic sculpture, the way it is designed, produced and consumed, it is assumed as an art form and color that is different and it is recommended that we speak in the very spaces where they are molded, are isolated or modern drugs communities - industries cultural, tourism, economic and political relations with the national domestic and international market of symbolic goods that constitute - in the study of (re) formulation of culture, allowing us to discuss how the aesthetic values of ceramic sculpture adhere to and seek modernity, mixing -a with their traditions.

Keywords: aesthetic value, Ceramic Sculpture, Portugal Comparisons and Brazil, Popular Art and Contemporary Culture.

INTRODUÇÃO

Algumas considerações importantes, a respeito dos referenciais teóricos e metodológicos desta dissertação:

A escolha deste tema tem como propósito, refletir sobre as diversidades da escultura barrista popular, entre Portugal e Brasil.

Não é de hoje que a arte popular faz parte das nossas vidas, é uma realidade milenária produzida por pessoas, com o material mais natural/ biológico existente: o barro. Uma cultura que corre nas veias do artesão/artista, muitas vezes sem graus académicos, na criação e produção de uma obra de arte, singular.

Nos dois países que escolhi comparar – há uma expressiva arte barrista, de que é exemplo no Brasil o artista Vitalino, que foi um dos grandes precursores da arte figurativa em Caruaru, no nordeste, onde deixou o seu legado, através da obra que retrata o dia-a-dia na vida dos sertanejos nordestinos. Em Portugal também existem grandes mestres na arte de modelar o barro, realçando-se a portuguesa Rosa Ramalho, que se destacou pela sua forma de interpretar e produzir os sentimentos do seu povo na arte popular, santos, cristos, personagens animalistas e fantasmagóricas.

Neste contexto, a arte barrista ou modelação do barro, inscreve-se na volúpia imagética daqueles que souberam dar vida na construção do valor e sentimento estéticos, que emblematiza uma cultura específica, que longe de ser uma arte canonizada, mantém um paralelo em comum com a arte que ainda hoje se faz.

Num primeiro momento, procurar-se-á, desenvolver uma comparação entre as esculturas barristas em Portugal e no Brasil, no que diz respeito às suas práticas e às reflexões teóricas que elas suscitam nos dois países.

Em segundo, interrogar-se-á sobre quais os parâmetros de reconhecimento e aceitação da arte figurativa no barro/arte popular na Cultura Contemporânea?

A dissertação será composta por cinco capítulos para além da introdução e da conclusão. No primeiro capítulo, é apresentado o enquadramento teórico com ênfase no conceito de escultura barrista, no qual se ancora a pesquisa. No segundo capítulo, será relatada a vida e a obra de dois grandes artistas do barro na arte popular, sendo Rosa Ramalho representada em Portugal e mestre Vitalino no Brasil. No terceiro capítulo, descreve-se como é vista a escultura barrista nos dias de hoje. No quarto capítulo, desenvolver-se-á a reflexão sobre as duas culturas populares referenciadas. O quinto e

último capítulo contemplarão a seleção de dois críticos, do barro na arte popular em Portugal e no Brasil, através de uma análise documental, que possibilite uma visão estrutural da escultura barroca popular. E por fim a conclusão, que apresentará um panorama genérico da construção do valor estético da arte figurativa do barro de forma comparativa nos dois países.

CAPITULO I

ESCULTURA BARRISTA POPULAR UMA VISÃO PANORAMICA

Artesanato, s.m. Atividade económica e social frequente nas pequenas empresas, em que o empresário é simultaneamente chefe de empresa e um dos trabalhadores profissionais e em que não há diferenciação de classes sociais. || Conjunto de artes menores e dos ofícios normalmente exercidos nesse regime. || Os produtos das atividades dessas empresas. || Profissão de artesão. || Classe ou Conjunto de Artesãos.

Artesano, **artesão**, s.m. (do ital. Artigiano). O m. q. artífice.

Artífice, s.m. (do lat. Artífice-). Pessoa que se dedica a qualquer arte mecânica, operário. || Fabricante de artefacto. || Indivíduo que inventa. || Autor.

MACHADO, José Pedro. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Ed. Alfa. 1991. Vol. I. pp. 393,394

Antigamente a palavra “arte” era usada para ofícios como marcenaria, bordado, olaria, alvenaria, cestaria, tecelagem e cerâmica. Esse modo de falar traz o sentido de domínio de uma técnica e de capacidade com marca própria, reconhecida pelos companheiros de ofício. O termo “arte”, empregado assim, deriva do antigo conceito de “artes mecânicas”, exercidas por “mestres”, membros de corporações.

Hoje continuam em seus ofícios o mestre carreiro, o mestre marceneiro e outros. Há o mestre violeiro que tira os versos na folia. São conhecidos os mestres Pastinha, capoeirista, Vitalino, artesão do barro, Noza, na linogravura. A prática artística do mestre popular faz parte de seu cotidiano e tem laços essenciais com a cultura e a história de sua comunidade e sua religião.

POEL, Frei Francisco van der. Arte e artista popular. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 207-217, 2012.

“As oficinas de olaria encontram-se na história de todos os povos da terra, seja para modelar peças de utilidade doméstica, seja para ornamentar altares religiosos, além de instrumentos musicais e registros da própria história”.

BARCELLOS, João. Identidade & Cultura Popular. *Em tono de Mestre Vitalino e Rosa Ramalho, Padre Giulio e Mestre Aleixo, com ponta em Cora Coralina*. 2014.

A arte é, talvez para uns, sem dúvida para outros, a principal forma de que o ser humano se socorre para expressar sentimentos e emoções. Podendo estar representadas de diversas maneiras, através da pintura, da escultura, da imagem, do teatro, da dança, da música, da arquitetura, entre tantas outras formas, ela acaba por ser o reflexo da cultura e

da história, considerando em quase todos os momentos, valores estéticos, de beleza, equilíbrio e harmonia.

A arte, que também pode ser definida como algo inato ao ser humano, enquanto processo criativo, feita por pessoas, por artistas a partir de uma multiplicidade de materiais e conceitos, mas com um sempre presente senso estético, que, se inicialmente pode não ter o objetivo imediato de provocar algum efeito, acaba invariavelmente por despertar e estimular o interesse da consciência de um ou mais espectadores.

Cada expressão artística possui significado único e diferente. Se a estética é algo de intrínseca relatividade, o facto é que resulta no potencial do homem em imprimir beleza, ou se esforçar para materializar (ou imaterializar) algo que o inspira.

Com o passar dos séculos, muitos artistas se destacaram na história através das suas obras de arte e cativaram milhares de pessoas por todo o mundo. Muitas delas são até hoje alvo de infindáveis discussões e reflexões sobre os seus verdadeiros significados. Se, em algumas expressões artísticas, é possível captar a essência do artista e a sua real intenção, noutras os enigmas são eternos, para seus admiradores.

De facto, desde a pré-história, com o conhecimento que já detemos ao nível da pintura rupestre, conferimos a necessidade que o homem tem em representar a realidade sob a sua perspectiva e percepção. Como essa realidade se altera, também a arte evolui com o tempo e em cada época, de acordo com o contexto histórico, realidades sócio-político-económicas, e outras variantes mais específicas... acabando por marcar o surgimento de determinadas tendências ou estilos.

Assim, a história da arte enquanto área do conhecimento que analisa os distintos estilos artísticos, nas suas modificações, nas suas principais referências, no que respeita às obras, aos artistas e ao próprio valor estético das obras produzidas em determinado período, vai também desenvolver algumas tipologias que nos vão permitir a sua classificação até chegarmos ao nosso objeto de análise no presente trabalho, entendido como arte popular.

De acordo com alguma tipologia e segmentação comumente aceite, a arte pode ser classificada de várias formas: plásticas, cénicas, visuais, entre tantas outras, existindo graduações específicas para uma particular especialização.

Entende-se genericamente artes visuais como a classificação atribuída a todos os tipos de arte que retratam a realidade ou a imaginação e que têm a visão como um dos principais recursos para estudo. Envolve áreas como a pintura, cinema, decoração, jogos... etc. Já por artes cénicas se entende o estudo de todas as formas de expressão realizadas através da dança, do teatro ou da música, a que podemos somar toda uma nova panóplia de tipologias de novas artes surgidas com o advento da tecnologia (com a 7ª arte no topo dessa relação).

A escultura é uma das formas de expressão artísticas mais ancestrais de que há conhecimento. Tal como na arte rupestre também se podem considerar a gravura ou a pintura, a escultura enquanto forma de arte regista desde cronologias próximas da pré-história, de quando é conhecida a criação das primeiras imagens em relevo utilizando, pelo menos nas que chegam até aos nossos dias, material não perecível como o granito (as Vénus) ou depois outros diversos tipos de materiais (bronze, mármore, argila,

madeira, etc.), continuando ao longo da história a sofrer influências diversas, mas reforçando a ideia de que religião e arte popular têm uma relação intrínseca.

Se na Idade Média nestes países é a igreja católica quem exerce uma significativa influência, com particular saliência para a representação de ensinamentos da Bíblia, que eram reproduzidos nas pinturas, nos vitrais das igrejas, em livros e esculturas, e frequentemente também transposta essa influência artística para a arquitetura civil e mesmo militar, já o período moderno fica marcado pela expansão marítima, pela reforma religiosa, pelo renascimento, ou pelos próprios sistemas e filosofias políticas e sociais (absolutismo, iluminismo, liberalismo...).

Durante este longo período da história da arte, são várias as classificações estilísticas, mercê da evolução não apenas cultural mas sobretudo influenciada pela política e sociedade, evoluindo do românico ao gótico, do renascimento ao barroco, do neoclássico ao romantismo, e já na contemporaneidade do realismo ao expressionismo (em oposição ao impressionismo, focando mais as sensações que a arte proporcionava e mostrando os sentimentos humanos e suas preocupações), desenvolvendo-se múltiplas tendências, do fauvismo ao cubismo, do abstracionismo ao futurismo, dadaísmo, surrealismo, op art ou pop art... e conceitos como o da Arte Popular, onde o barroco assume particular relevância.

Petrônio Domingues na recensão “Cultura Popular: as construções de um conceito na produção historiográfica” (2011) faz uma elencagem e uma abordagem muito incisiva sobre a evolução do conceito e das diferentes perspectivas nos estudos, de Mikhail Bakhtin a P. Burke, considerando um sem número de distintos autores.

Nesse livro a arte popular é definida como a atribuição que se dá a produções artísticas (pintura, literatura, escultura...) com relevante valor, de pessoas que nunca se especializaram em arte, pela sua formação técnica ou pela frequência de escola.

A arte popular assim como o artesanato é muito rica. Porém é distinta, pois tem uma linguagem sofisticada e cheia de significados. Constitui-se, na sua grande maioria na produção de obras feitas por pessoas provenientes de camadas mais humildes da sociedade, oriundos do meio rural ou das periferias dos grandes centros urbanos. São autodidatas, espontâneos ou intuitivos, como costumamos chamar as pessoas que não frequentam escolas de arte. As obras irrompem do universo particular do artista, da sua vivência, do seu cotidiano, expressando os valores próprios ou das comunidades onde vivem.

“Seus autores são gente do povo – qualitativo que, em geral, indica mais do que a origem socioeconômica de um grupo – remetendo a um conjunto de valores que identifica um modo de ser nativo, de criar e transformar a partir do que se tem em torno, de iluminar os valores da nacionalidade, de sintetizar aspectos do pensamento coletivo”.

MASCELANI, Ângela. O mundo da arte popular brasileira: Museu Casa do Pontal, (2002, p. 8)

Impõe-se, pois, uma clara separação entre expressões “Arte Popular” e “Arte Erudita ou “Culta”, a que também haverá que atender neste nossa abordagem à cultura

barrista, já que conforme identifica Ernesto Sousa “Há um abismo entre as duas expressões”, distinguindo o artista culto que produz objectos estéticos perfeitamente integrados em determinado ciclo ligado a uma cultura da palavra escrita, obedecendo a determinados cânones de beleza abstractos, embora reconhecendo as evidências da arte popular:

“Considera-se pois, que o artista popular toma o modelo culto como um ponto de partida, um começo – enquanto para o artista culto, aquele tinha sido um ponto de equilíbrio, de certo modo, um ponto de chegada, um acabamento transitivo. Aí temos as duas atitudes tipicamente diferenciadas. Para o artista culto: uma progressiva procura de perfeição formal, um crescente tecnicismo, que na decadência de cada ciclo se traduz por formalismo e imitação. Para o artista popular: a expressão de um primeiro e surpreendente encontro, com a sua força e o seu carácter bem vinculados.”

SOUSA, Ernesto; Conhecimento da Arte Moderna e Popular.
Revista de Arquitetura N.º 83, 1964.

A expressão “o artista popular não imita: interpreta expressionisticamente” (SOUSA, 1964); o artista popular interpreta o que vive no seu quotidiano, onde a originalidade toma conta da sua imaginação: a um realismo imediato, como pergunta a barrista Rosa Ramalha “estes bichos ferozes, ainda existirão, lá pelos montes?”; e a um concretismo religioso que desencarna a cosmogonia teológica fazendo-a regressar ao convívio das superstições, dos mitos e ritos agrários” (Idem, 1964); ou a um sentir crítico do quotidiano, que não raras vezes revela uma específica capacidade de humor.

Para lá do realismo e do expressionismo, bem como do “escárnio e mal dizer” (Idem, 1964); muito característico da arte popular, há ainda outro conceito que deve ser considerado, e que é o conceito de “disparate” que Ernesto Sousa no seu Conhecimento da Arte Moderna e Popular na Revista de Arquitetura N.º 83, identifica como um “jogo com o absurdo, livremente crítico e libertador”, com múltiplas evidências por exemplo na obra da barrista Rosa Ramalho:

“A obra da Rosa Ramalha está cheia desses ‘disparates’, senhores cavalgando ao invés as suas montadas, homens ‘com sua licença, cabeça de burro’. Por vezes, a mesma obra contém a sua parte de fantasmagoria realista, de caricatura e de voluntário e sobre-realista ‘disparate’! (Esta noção é tão rica que o seu estudo exaustivo nos levaria certamente aos ‘disparates’ de Bosch e de Goya, aos ‘acazos objectivos’ dos modernos surrealistas) ”.

Se o artesanato tanto em Portugal como no Brasil são referências folclóricas da arte popular, que revelam a sabedoria de seus povos, representados nas suas vivências, costumes e pensamentos, a que as relações históricas não são alheias, naturalmente os processos de aculturação vão provocar a identificação e grande proximidade entre os seus elementos característicos, as técnicas, os artistas, os motivos...

É hoje possível identificamos algumas formas pelas quais Portugal e Brasil possuem um vínculo cultural e religioso. Sendo ainda necessário aprofundamento em alguns estudos sobre as recorrências culturais existente em algumas das práticas, existem alguns

ritos e alguns pontos de contacto ao nível da etnografia em geral, e da arte popular em particular, entre estas duas nações, que vão muito para além da trama de relações históricas de simples relações entre Metrópole e Colónia, numa interação complexa de fatores que constituem uma dinâmica intercultural, cada uma com os particularismos regionais dentro do seu próprio território.

1.1 PORTUGAL

«O oleiro vegeta na miséria, em geral, numa miséria de que não fazem a mais leve ideia aqueles que só vêm as coisas por óculos cor-de-rosa e se regalam nas fofas cadeiras das secretárias, argumentando só com a alta cotação das inscrições, e esquecendo que o alto juro do papel oficial é uma das causas da pobreza de capital nas províncias, e da usura colossal que o pobre industrial popular tem de saldar com a vida, porque o suor do rosto já não chega para isso. Fazemos esta observação porque alguns colegas da província acusaram esta ou aquela região de não haver concorrido. Nós, que sabemos perfeitamente que o triste oleiro tem muitas vezes de pedir dinheiro emprestado para fazer uma pequeníssima fornada, cujo êxito é incerto, que conhecemos a profunda miséria que lavra na maior parte das províncias do país, apesar de todos os melhoramentos materiais, devemos recomendar toda a benevolência para com a triste gente. Vejam esta miséria com olhos enxutos, e depois acusem, se tiverem ânimo»

Joaquim de Vasconcelos – Cerâmica portuguesa: estudos e documentos inéditos. Porto: Tipografia Elzeviriana, 1884. (História da Arte em Portugal; 4). [1ª ed. 1883].

A propósito da arte barrista em Portugal, deve-se começar por referir Leite de Vasconcelos, autor, de cujo nascimento se comemorou recentemente os cento e cinquenta anos, assim como devemos particularmente referir o trabalho de António Rocha Peixoto (1866-1909), que como naturalista, etnógrafo, arqueólogo e bibliotecário abordou a cerâmica mas nunca do modo sistemático e científico de Rocha Peixoto.

De facto, o hercúleo trabalho desenvolvido pelo autor de «As Olarias de Prado» (Rocha Peixoto, in: “Cadernos de Etnografia Portuguesa” N.º 7, 2ª Edição, Museu Regional de Cerâmica, Barcelos, 1966), que juntamente com outros trabalhos do autor representam na história da etnografia portuguesa “um ousado rasgar de novos caminhos, marcado por uma profundidade na abordagem que mais nenhum outro autor da sua época atingiu”, Rocha Peixoto não se limitou a recolher peças e testemunhos sobre os centros olários, tratou de os interpretar, quer no contexto das materialidades quer no que se relaciona com o ambiente social e económico dos seus artífices, já que procurava sempre compreender/interpretar o homem para lá das suas criações funcionais.

Mais recentemente a tese de doutoramento de Isabel Fernandes “A Loiça Presta em Portugal: Estudo histórico, modos de fazer e de usar” (Universidade do Minho, 2012) vem recolher, condensar e organizar a grande quantidade de conhecimento existente relativamente ao trabalho do barro e da olaria em Portugal, bem assim como identificar algumas das suas lacunas, procurando dar a conhecer os oleiros e olarias de loiça preta existentes em Portugal, com especial incidência nos séculos XIX e XX, tendo, no entanto,

recuado a séculos anteriores, trazendo à actualidade um conjunto de dados não despiciendos sobre a olaria em geral, na sua amplitude histórica.

1.1.1 Centros Produtores

Rocha Peixoto, cujos trabalhos ainda hoje são de consulta indispensável para quem estuda as temáticas de Cultura Popular, da olaria, do artesanato ou da arte popular, fez um notável trabalho de registo, recolha e sistematização dos principais centros produtores existentes em Portugal.

Do seu magnífico trabalho foi possível sistematizar a informação do trabalho feito nos Distritos de Aveiro, Beja, Braga, Bragança, Castelo Branco, Coimbra, Évora, Faro, Leiria, Lisboa, Portalegre, Porto, Santarém, Viana do Castelo, Vila Real e Viseu, localizando os centros produtores de cerâmica barrista para além do concelho e de acordo com a tipologia do respetivo trabalho (cerâmica preta, vermelha, vidrada, faiança ou porcelana), pela localização e identificação dos próprios centros ao nível da freguesia e tantas vezes do próprio lugar. É possível conferir uma completa sistematização a partir dos quadros que se anexam. (FERNANDES, 2010 – Anexo A):

Perante a multiplicidade e abundância da cerâmica barrista existente em Portugal, coloco enfoque na cerâmica produzida nos centros produtores do distrito de Braga, e sobretudo nos concelhos de Braga, Barcelos e Vila Verde, onde encontramos uma cerâmica rústica de tom laranja-tostado, passando a vermelho, vitrificada interna ou externamente e tantas vezes decorada ou ornamentada com pintura geométrica, normalmente amarela.

Esta olaria era normalmente destinada a usos domésticos mais comuns com diferentes tipologias correspondentes às necessidades familiares.

Também nestes centros, e durante o próprio século XIX existem já registos de produção de objetos e peças sem aplicação utilitária na cozinha, ou de uso mais restrito, tantas vezes puramente decorativos ou utilizando outras tipologias de trabalho do barro, seja ela loiça mate ou negra. Podemos procurar encontrar nestas peças e materiais uma perspetiva do que foi já aqui identificado ou teorizado como cultura popular.

1.1.2. Decoração e Motivos

Embora o trabalho do barro fosse executado com uma particular preocupação utilitária, deve afirmar-se claramente que ao longo das épocas, os homens, e as mulheres, não se limitaram a satisfazer as suas necessidades básicas, procurando, também, por meio dos utensílios postos à sua disposição, embelezar o trabalho a partir da realidade e do mundo que os rodeavam.

A decoração das peças, que corresponde a uma forte necessidade de valorizar esteticamente os objetos dos quais se serviam, que não sendo uma exigência funcional específica, e também não soma maior resistência às peças, é, assim, uma questão de gosto, ou também, por parte de quem a compra e usa, um desejo de ostentação, de ser diferente do outro.

As peças de loiça vermelha são frequentemente decoradas com polimento, aplicação de palhetas de moscovite, pedrinhas de quartzo, encrespado e engobes de cor diferente da pasta. As peças de loiça vidrada são mais garridas, brilham com a ajuda do vidrado plumbífero e alegam qualquer casa, com as suas cores onde dominam os engobes de tonalidade diferente da pasta e os óxidos de cor azul, amarelo, verde e castanho.

Quanto às peças de loiça preta, estas eram também embelezadas, e pode dizer-se que o oleiro soube tirar partido da cor negra e, qualquer peça de loiça preta se torna distinta quando decorada com as diferentes técnicas descritas (FERNANDES: 2014) como as incisões, encrespado, impressões com marcadeira ou carretilha, digitação, golpeamento, aplicação de moscovite, ou polimento.

Isabel Fernandes dá-nos dois exemplos claros, referindo exemplos das jovens que, em 1902, “figuraram na procissão da Senhora das necessidades, em Ponte de Lima, e que foram vistas por todos os que aí se encontravam, também não carregavam simples cântaros foscos de loiça preta de Lanheses, mas sim cântaros profusamente decorados e com aplicações de moscovite” e dos oleiros de Parada de Gatim que dizem que “os cântaros enrameados, ou seja decorados, eram feitos de encomenda, destinados, por exemplo, a ser oferecidos às namoradas ou às jovens casadoiras que tinham necessariamente de dispor de um cântaro para ir buscar água à fonte, mas que os preferiam enfeitados, mais vistosos”. (FERNANDES, 1997).

Pode assim afirmar-se claramente que ao longo dos anos, os oleiros sempre souberam tirar partido de um jogo, entre a beleza da forma, e a beleza da decoração, para valorizar esteticamente as suas criações considerando sempre o ponto de partida, a respetiva função utilitária.

Gravar e esculpir, são alguns dos primeiros passos da cópia ou criação, partindo invariavelmente de motivos naturais e de formas vivas, da flora ou da fauna, datam de épocas remotas, acabando por evoluir naturalmente para a replicação de esculturas de carácter mais contemplativo, identificando Rocha Peixoto (PEIXOTO, 1900) motivos zoomórficos como cabras-loiras, sapos, sardões, galos... (entre tantos outros exemplos de animais domésticos mais comuns) e no antropomorfismo, maioritariamente em abordagens ligadas à religião (que neste região é entendida enquanto o fundo de toda a vida moral, é objeto de algum recato e respeito), mas cuja transcendência acaba por levar

a alguma associação ao fantasmagórico livresco e bíblico... também variações antropomórficas, de animais desconhecidos ou inexistentes, constituem motivos decorativos ou de criações escultóricas, já presentes na decoração de inúmeras esculturas em edifícios monumentais, com destaque para as igrejas.

A associação destes motivos a diversos tipos de aplicações de “utilidade” mais específica, ou menos comum, também vai acontecer (chocalhos, assobios, mealheiros, etc,) tal como dirigidos a diferentes públicos alvo como acontecerá com os públicos mais infantis. (PEIXOTO, 1900 – Anexos B)

O oleiro fabricou quase todas as composições que o escultor cerâmico empreende sob a inspiração das festividades e dos tipos populares, dos costumes, das tradições, da fauna local.

1.1.3 A Arte

A utilização do termo “artista” designa, em português, quer aquele que executa com perfeição a sua arte – seja esta a arte de sapateiro, de pedreiro, de picheleiro ou de trolha, quer aquele que trabalha na área das Belas-Artes – o escultor, o pintor...

Ao longo da história, a olaria (arte barrista) sempre se enquadrou no entendimento das indústrias domésticas, também aí diferindo na essência de um trabalho em série e especializado hoje executado na grande indústria, habilitavam os que as praticavam a um saber-fazer que perdurava para toda a vida. Esta qualidade de arte que se transmite de pais para filhos e que uma vez aprendida nunca mais se esquece, permitiu a manutenção das olarias.

A fortuna que um oleiro deixa a seu filho é a arte de bem saber trabalhar a roda. Em comunidades com grande tradição, filho de oleiro nascia oleiro, e, desde cedo, começava a sua labuta na arte, bem como, desde cedo, era traçado o seu destino – se fosse rapaz, seria oleiro, se fosse rapariga, casaria com filho de oleiro. Nos tempos que correm uma afirmação como esta é estranha e incompatível à nossa realidade.

Na olaria, como em muitas outras artes ditas tradicionais, a arte mantinha-se em casa, ou seja, nas mãos de uma mesma família durante várias gerações. É claro que nas últimas gerações de oleiros, quando a arte começou a sua agonia mais marcante, muitos filhos de oleiros traçaram para si outros caminhos, emigrando ou procurando profissões menos pesadas e mais lucrativas.

É possível perceber a existência de migração de oleiros, não apenas dentro do país como para o seu exterior. Se internamente migram preferencialmente por razões de excesso de oferta, considera-se também que isso acontece para locais onde dispõem da matéria-prima indispensável à sua arte – o barro. A migração também pode acontecer pelo simples casamento.

Seria também importante estudar melhor os fenómenos migratórios, até porque podem existir relações do ponto de vista das técnicas utilizadas e das peças produzidas nos locais para onde emigram, e perceber se há troca de técnicas de fabrico nestes processos de migração. Constata-se, por exemplo, que no século XIX, oleiros de Molelos migram para vários locais produtores, nos distritos de Coimbra, Aveiro, Castelo Branco e Portalegre, nos quais as técnicas de fabrico são distintas das que se usavam na sua terra natal.

Nos séculos mais recuados é difícil encontrar menção à migração de oleiros, sendo que a referência mais antiga que se conhece data de 1460 e já nos séculos XVII e XVIII, há referência a migrações de oleiros pelo casamento. No século XIX, parece existir um fenómeno migratório não despidendo de trabalhadores cerâmicos (telheiros, oleiros) que abandonam a sua terra natal, onde exerciam a arte, para irem trabalhar noutros locais produtores. (FERNANDES, 2014)

A emigração de oleiros é visível nos concelhos de Prado/Barcelos/Vila Verde, Chaves (Vilar de Nantes), Aveiro (Aradas) e Tondela (Molelos). Estes oleiros abandonam a sua terra natal seguindo vários caminhos, entre o que se incluem deslocações para

Espanha (oleiros de Prado vão trabalhar para a Galiza) e para as colónias portuguesas (oleiros de Prado vão para o Brasil).

Pode dizer-se que o desenvolvimento do setor do artesanato e da arte popular em Portugal (como aliás a sociedade), que passou por um estado de “mendicidade” ao longo de várias décadas, principalmente no Estado Novo. Uma nova realidade animadora que se destaca no panorama da vida cultural portuguesa, resultando do esforço autónomo dos próprios artista/artesão do barro, com o apoio de associações de artes e ofícios, tal como escolas oficiais e privadas de ensino artístico, que têm por intuito ensinar e divulgar a escultura barrista nos seus próprios países e no estrangeiro. É possível referenciar, o artista/artesão, barristas e ceramistas populares de norte a sul.

Os artistas do barro foram quase sempre, considerados artesãos, devidas às suas peças terem uma qualificação de arte menor. Ficaram a ser mais conhecidos por santeiros do que por artistas criadores, por vezes no anonimato, porque não divulgavam e nem assinavam suas peças. Os conhecimentos acerca dos seus trabalhos foram feitos, na maioria dos casos por turistas casuais, que se deslocam às suas zonas de residências, locais estes onde trabalham.

1.2 BRASIL

A arte brasileira deve muito a Vitalino Pereira dos Santos, o Mestre Vitalino. Graças a suas esculturas, os grandes centros urbanos despertaram para o vasto território da criação plástica popular. (MASCELANI, 2002)¹

O Brasil destaca-se por ser uma miscelânea de culturas, os índios, os escravos negros e toda uma cultura de colonização europeia, com a existência de inúmeras referências ancestrais, e de uma biodiversidade extraordinária, movida pelo folclore, onde a música, a dança, literatura de cordel e os trajes, se faz sempre presente, adquirindo características tanto próprias como heterogêneas.

A arte popular brasileira, e a sua cultura barrista, assim como o artesanato, é muito rica, e distinta, pois tem uma linguagem sofisticada e cheia de significados. Constitui-se, na sua grande maioria na produção de obras feitas por pessoas provenientes de camadas mais humildes da sociedade, oriundos do meio rural ou das periferias dos grandes centros urbanos. Carpinteiros, agricultores, cortadores de cana, policiais, e outras profissões podem ser o segundo ofício destes artistas que produzem em seus momentos de folga. São autodidatas, espontâneos ou intuitivos, como costumamos chamar as pessoas que não frequentam escolas de arte. As obras irrompem do universo particular do artista, da sua vivência, do seu quotidiano, expressando os valores próprios ou das comunidades onde vivem.

No contexto que se refere, não difere muito da generalidade das marcas genéricas da arte popular e já neste trabalho referidas, sendo no entanto pela extensão do território brasileiro passível de demarcação e diferenciação no seu interior, com particular destaque para referencia a três cidades/estados: Caruaru – Nordeste –, Vale Jequitinhonha – Minas Gerais – e Taubaté – São Paulo –, que colocam num patamar elevado, a cerâmica figurativa do barro.

No Brasil, as peças criadas pelos ceramistas com actividade no norte, são diferentes dos que vivem no centro ou sul do país, sendo a cerâmica o mais rico de todos os artesanatos, com uma grande variedade de argilas. O legado das suas tradições são os indígenas e as cerâmicas trazidas pelos portugueses ao longo dos séculos, sendo que estão presentes no quotidiano das populações rurais.

A maior parte da produção cerâmica brasileira confirma, através de uma simples observação despreocupada, uma inegável presença, senão preocupação, com a estética nos seus contornos e decorações, como na aplicação de ornamentos moldados

¹ Angela Mascelani é Doutora em Antropologia Cultural pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestre em Antropologia da Arte pela Escola de Belas Artes da mesma instituição. É Diretora do Museu de Arte Popular Brasileira Casa do Pontal. <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/todos-amam-vitalino>

separadamente ou nas próprias peças, no uso de tintas naturais ou barros de colorações diversas.

1.2.1 CENTROS PRODUTORES

Com intuito de fomentar a criação e produção da cerâmica, é de referir que as oficinas/ateliês registam um elevado ato de fruição as suas riquezas e criatividade, nos ornamentos decorativos das cerâmicas, com um valor estético que expressa na produção artística.

Se a multiplicidade de culturas barrista no Brasil é praticamente interminável, podemos individualizar alguns dos seus centros produtores mais relevantes, e de referência.

Em cada Estado do Brasil, a identidade do artesão/artista é manifestada com as suas peças barrista, características tradicionais que modelam a contemporaneidade.

Norte, no distrito de Belém do Pará em Vila de Icoaraci:

Mestre Cardoso² com autorização do museu Paraense Emílio Goeldi, criou réplicas de cerâmicas Marajoara e Tapajónia das antigas civilizações indígenas. Com a sua morte, mestre Cardoso deixou um destacado legado, que ainda permanece vivo nos centros produtores, onde à subsistência de uma arte reconhecida internacionalmente, faz se presente na feira local.



Fig. 1 Mulher

Mais tarde, as suas produções de cerâmicas reuniram outras temáticas como “à mulher”, dando o significado erótico e de fertilidade à escultura. Matéria-prima utilizada no fabrico é o barro e pó de pedra.

Nordeste, Caruaru no Alto do Moura:

A partir de Vitalino, houve uma mudança social, motivado pela necessidade e o vínculo do ofício na modelagem/arte do barro – as louças utilitárias, que eram feitas pelas mulheres, que servia para mais um complemento no sustento da família, enquanto os homens trabalhavam na agricultura e nas fábricas de diversos ramos profissionais,

² Lalada Dalglish, professora e doutora do Instituto de Artes da Unesp. Documentário: O pesquisador e ceramista Raimundo Cardoso, de Icoaraci, Pará - BR. Conhecido por Mestre Cardoso, o ceramista fez réplicas e recriou a arte do extinto povo Tapajônico e Marajoara. (1996)

abrindo assim também espaço para os homens exprimirem a sua sensibilidade lúdica, no seu carácter urbano de ocupação principal. Com efeito, a modelagem de “bonequeiros” para alguns ceramistas, suscitou interesse com o seu sucesso estético e comercial no Sul do país.

A artesã Marliete Rodrigues, suas peças são inspiração para muitos artesões do barro, a modelagem de suas peças em miniaturas, por excelência bem trabalhada esteticamente. peça a Noiva, cozido em forno circular, tinta industrializada para decoração.



Fig. 2 Noiva, dimensões 14x31x15cm

Hoje a Feira de Caruaru está classificada como Património Cultural Imaterial do Brasil pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no que a tradição do trabalho cerâmico foi determinante (SILVA, 2007).

Centro-Oeste, Olhos D’água no distrito de Alexânia em Goiás

A Artesão Hilda destaca-se na modelagem de suas bonecas de barro, um ícone para a cidade de Goiás, pela beleza de seu colorido, alegres e robusta, estas são uma das características dessas bonecas.



Fig. 3

Sudeste, Estado de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo:

A cidade de Campo Alegre situada no município de Turmalina no Vale de Jequitinhonha, norte de Minas Gerais, região que tem sido foco de várias pesquisas principalmente ligadas à cultura imaterial e à produção de cerâmica figurativa, pela riqueza e peculiaridades de seus costumes e tradições.

A Associação de Lavradores e Artesãos de Campo Alegre foi fundada em 1985, e conta com mais de 50 artesãs que trabalham em suas casas. O espaço da associação é bem estruturado e é utilizado principalmente para a comercialização da produção artesanal e fabricação de embalagens.³

A predominância dos nativos da terra, como também pelos portugueses, os povos escravos africanos, onde ocorreu confluência de conhecimento, nas suas técnicas de produção de cerâmica que traduz no saber dos atuais artistas/artesão que reside em Campo Alegre.

A decoração é inspirada na flora local e desenhada com tonalidades terrosas. As diferentes colorações são obtidas de barros diversos, que, tratados conforme técnicas tradicionais produzem os tons que vão do branco ao ocre e marrom avermelhado .(Idem, referência 3)



Fig. 4 Boneca – Artesão Durvalina
Barro policromado
Acervo Museu Casa do Pontal-RJ



Fig. 5 Morinda de três cabeças - Artesão
Ulisses - Barro policromado
Acervo Museu Casa do Pontal-RJ

A visão profunda que tinha o artista Ulisses do Vale de Jequitinhonha sobre obras de arte, e do seu significado misterioso e mágico como “natureza viva”, e de sua função recriadora das memórias culturais, suas obras, antropomorfas e zoomorfas leva a uma viagem ao estado brasileiro de Minas Gerais, e à remota aldeia mineira de Caraí, próximo dos espíritos que “habitam” nas montanhas. Um artista, num dos poucos paraísos na terra.

³ <http://artesol.org.br/membros/campo-alegre-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-3>

São inúmeras as histórias, os nomes e a produção, como se pode aferir a partir das múltiplas referências bibliográficas, de que é exemplo a tese de Juliana Pereira Ramalho “Modelando a Vida e Entalhando a Arte: O Artesanato do Vale do Jequitinhonha” publicada em 2010 em Viçosa – Minas Gerais; ou o estudo do caso do FESTIVALE – Festival da Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha realizado por Sinvaldo Júnior (JÚNIOR, 2012).



Fig. 6 Ciclo da vida – Artesão Adalton
Barro policromado,
Acervo Museu Casa do Pontal-RJ



Fig. 7 Pavão – As figureiras

Ainda no Sudeste, vemos fortes centros em lugares como o Vale do Paraíba paulistano; (Taubaté) à casa do figureiros fomenta um fator principal, na produção especialmente intensa no Natal de figuras relacionadas à festa, como presépios, anjos, meninos e estrelas do oriente. Outra peça que também faz parte deste repertório é o famoso pavão azul, As peças são modeladas em barro, não usa forno, o sol faz parte das técnicas para que a peça enrijeça,

1.2.2 A Arte

O universo da arte popular é fecundo e está em permanente movimento, atravessando todos os recantos da imaginação e em seu rastro revolve e traz à tona antigas tradições quase esquecidas, inventa temas nunca antes pensados, colhe novidades no repertório da vida cotidiana, transforma com frescor o patrimônio de muitas gerações. No Brasil, seus revigorantes caminhos conduzem a campos praticamente ilimitados: da música e do cançãoeiro aos shows de habilidades e performances; da literatura de cordel às invenções e bricolages; das festas comunitárias ao folclore; do teatro às brincadeiras de rua, das artes plásticas ao artesanato. Obras que encontram sentido e, de certa forma, revelam importantes aspectos da cultura em que surgem. (MASCELANI, 2002, p. 13)

Subsidiados pela tradição, a arte do povo manifestada na intenção de criar, de forma espontânea, onde a sociedade, a economia, a zona geográfica, a religiosidade, o sentido estético e o praticável, fundem-se na dinâmica da vida quotidiana, neste aspeto, conduzem-nos para vários caminhos da arte popular.

As lendas folclóricas, ainda existiram no Brasil? Um tema muito forte, que impõe reconhecimento aos mais novos e adultos. O sentimento de união cultural nestas criaturas, permeiam os Estados Brasileiros na sua grandiosa riqueza manifestada nas mais variadas formas imaginativas.

Os mitos, vale lembrar, são mutantes e mutáveis. Nenhum dicionário ou folclorista é capaz de cravar uma versão “verdadeira” de um ser que não habita o texto do vernáculo, mas sim vive no imaginário do povo. Assim, Lobato capturou com seu Inquérito um registro de seu tempo, um momento que mostra toda a riqueza de um personagem que diz sobre o Brasil de tantas formas diferentes. (COSTA, 2017, s/p)

Citaremos a lenda do Saci-Pererê que é referência no Brasil, tem as suas raízes cativas em Portugal desde o século XVIII, mas estabelece uma nova morada no fim do colonialismo.

No norte de Portugal, na região de Trás-os-Montes, a lenda folclórica de Trasgos, como afirma Valente, 2016, p. 51) “são criaturas comuns, mas nem por isso são bem conhecidas. De pequena estatura e espírito travesso, são, em muitos aspetos, semelhantes aos seres humanos”. O lendário folclórico da figura Trasgos, levou para o Brasil o Saci-Pererê.

O escritor Monteiro Lobato⁴ soube dar vida as lendas folclóricas mais difundidas no país, o Saci-Pererê, seu nome de origem Tupi Guarani, oriunda dos povos indígenas, tendo uma predominância africana.

Assim conta a lenda, que o Saci-Pererê é um negro de uma perna só, que usa calções e gorro vermelho, um cachimbo, brincalhão, diverte-se com as pessoas e animais, travesso e faz diabruras.

É neste contexto, que as figuras do Saci-Pererê, (Trasgos e Fadinho da Mão Furada em Portugal), relatam, o bestiário de criaturas do imaginário popular, caracterizam uma modernidade secular de visionar e alargar, aprofundar o acesso do público e criadores a

⁴ Monteiro Lobato, escritor de literatura infantil, lendas folclóricas, através de um inquérito, com o tema “Mitologia Brasileira – Inquérito sobre o Saci-Pererê, foi publicado em 1917 a primeira edição do livro o Saci-Pererê.

uma divulgação de maior descentralização por parte das instituições governativas. A salvaguarda do património histórico, a consolidação constitui a espinha dorsal da intervenção de um estado na área cultural, começando no ensino das primeiras letras aos mais novos e que este sentimento de enraizamento pelos valores do saber seja constante.

CAPÍTULO II

ROSA RAMALHO (PORTUGAL) E VITALINO (BRASIL) – VIDA E OBRA

“Para onde quer que se olhe em busca de objetos definidores de uma cultura popular, lá está a cerâmica. ‘Trabalhar o barro para dizer da pessoa ela-mesma e das suas origens geo-sociais é um acto tão velho quanto a humanidade nos seus alvares civilizatórios’. A verdade é que ‘o ciclo artístico que leva a humanidade a falar da sua caminhada, entre pinturas, desenhos e funções d’olaria, é um ciclo que exhibe a criação do todo humano na progressão que vai diferenciá-lo da animalidade que o cerca’. Eis-nos diante da pessoa que sabe de si e de seus medos e alegrias, vivências múltiplas nos arraiais populares entre tradições orais pagãs e dogmas ortodoxos – e aqui, o bem e o mal assumem o pico das sensações que levam essa pessoa a figura-los em peça d’arte. Verifico isto em Mestre Vitalino e em Rosa Ramalho, pessoas de povos diferentes sob a mesma língua”.

BARCELLOS, João. Identidade & Cultura Popular. *Em tono de Mestre Vitalino e Rosa Ramalho, Padre Giulio e Mestre Aleixo, com ponta em Cora Coralina*. 2014.

São muitos os barristas em Portugal e, ainda mais, no Brasil.

Não são tantos os mestres que nos permitem uma análise de percursos, ambientes e “escolas” com a possibilidade de se estabelecerem paralelismos tão significativos como Rosa Ramalho e Mestre Vitalino.

São relevantes as proximidades etnográficas que resultam da ligação significativa estabelecida em termos culturais da relação metrópole – colónia, condições que durante mais de 4 séculos existiu entre as duas sociedades, como não deixam de ser marcante as singularidades de cada uma delas – Portugal e Brasil.

São, os seus percursos e ambientes de vida, relevantes nas expressões artísticas de cada um, como são singulares as obras hoje reconhecidas.

2.1 A MESTRE ROSA RAMALHO EM PORTUGAL

“Sonho muitas vezes assim. Depois, faço os sonhos no barro”.⁵

Rosa Barbosa Lopes nasce em Galegos de São Martinho, mais precisamente no lugar de Covas, a 4km de Barcelos, a 14 de Agosto de 1888. O pai, Luís Lopes, trabalhava como sapateiro e a mãe Emília Barbosa, dedicava-se a tecedeira⁶, estes ofícios eram fundamentais na subsistência económica da família.

A origem do seu nome artístico surgiu proveniente de provérbios articulados pela sua avó:

Sua avó, sempre que saía de casa, recomendava ao seu filho, aquele que veio a ser pai de Rosa, – “ não saias daqui, põe-te à sombra dos ramalhos!” – queria dizer que brincasse à sombra de umas árvores que existiam lá perto. Nasceu assim o apelido que se imortalizou com esta artesã barcelense – “Ramalho”⁷.

Durante a infância, na década de 1895, aos 7 anos, o trabalho no campo e as lidas dos afazeres domésticos, já faziam parte do quotidiano diário, sendo que, não provia de condições, para frequentar a escola, o trabalho estava na primeira ocupação, seguindo-se as restantes, incluindo o ensino do saber ler escrever e contar. No entanto, descortinando o ofício da modelagem do barro, Rosa Ramalho estava interessada em aprender, com o auxílio de uma vizinha que a ensinou a modelar a primeira cestinha – conforme depoimentos de Rosa Ramalho a Simões (1968), “ao fim de 15 dias já fazia cestas melhor do que ela, já fazia eu e ela”. O viver tranquilo do campo, com humildade, onde a pobreza sempre esteve presente, a casa aonde vivia, compunha-se de três divisórias, que acomodava a família e onde também servia de ateliê, o quintal / terreiro, espaço lúdico para amassar o barro e cultivar uma pequena horta. Relatos que conjugam vida e arte:

“A curiosidade e o entusiasmo que a arte de Rosa Ramalho suscitou não modificaram nem os hábitos e nem a simplicidade. Um lenço preto na cabeça, um xaile nos ombros, Rosa Ramalho continua ser a chefe, com todas as suas responsabilidades no amoroso clã familiar”⁸.

⁵ Palavras de Rosa Ramalho

⁶ Trabalho realizado no tear, fabrico de mantas.

⁷ Disponível em: <http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/artesanato/galeria-de-mestres-artes-1/rosa-ramalho>, acesso: Janeiro 2016

⁸ Carlos Simões, repórter RTP. Documentário: São Martinho de Galegos, concelho de Barcelos, com a ceramista Rosa Ramalho. Declarações da artista que nos fala sobre a atividade de barrista que exerceu

Senhora dona de si, de traços fortes marcado pela ruralidade, Rosa Ramalho, com as mãos que moldam o barro na fruição do seu imaginário, com 13 anos iniciou-se com um dos “bonecreiros” da região, as suas primeiras peças, foram cenas dos afazeres domésticos e rurais, a modelar aspetos típicos de Barcelos, foi mais longe de qualquer um deles, gosto apurado, possuía maior sensibilidade, agilidade de espírito do sentido das proporções.

A tradicional feira popular, existente desde o século XIII, já tinha seu cunho inscrito nos seus antepassados, como os produtos agrícolas e da agropecuária, a venda de artesanato, louças utilitárias, galo de Barcelos, símbolo folclórico de Portugal, objetos de madeira, linhos, bordados, sapataria, etc. Todavia, a feira de Barcelos, era palco de venda de seus primeiros bonecos de barro, peças singular, tinha a marca de sua identidade.

Em 1906 com 18 anos, Rosa casou-se com o moleiro António Mota, desta união nasceram sete filhos, dos quais três faleceram. Devido à profissão do marido, dedicou-se a ser uma moleira – a arte barrista deu lugar aos afazeres domésticos e à dedicação na criação dos filhos, neste sentido, “o barro passou a ser apenas um divertimento que servia para entreter as crianças nas suas brincadeiras”.⁹ No entanto, somente mais tarde, após a morte do marido em 1956, deixa a profissão de moleira e aos 68 anos, retornaria a modelagem do barro figurativo.

Assim começa a segunda trajetória de sua vida, dotada de um dom prodigioso, Rosa Ramalho criou e recriou o mundo à sua maneira, sua arte, vagueia algures entre o animalista e fantasmagórico, características que a distinguiram dos demais ceramistas e a tornaram numa figura emblemática da olaria tradicional portuguesa, com grandes apreciadores e colecionadores do seu trabalho, no meio intelectual e de pessoas de classes abastadas de várias partes do país, que se deslocavam em turismo e visitavam as feiras de cariz popular.

Há colecionadores do seu trabalho que sempre colocaram esta autora ao mesmo nível de outros artistas consagrados. António Quadros foi a pessoa e o artista que descobriu Rosa Ramalho, havendo até do ponto de vista iconográfico e do ponto de vista formal, ligações entre os desenhos do António Quadros e peças da Rosa Ramalho.

A artista barrista Rosa Ramalho realizava exposição em feiras populares onde aconteceu a divulgação de suas obras através de António Quadros. No entanto, numa dessas exposições das suas peças, alunos da Escola Superior de Belas Artes do Porto ficaram a conhecer o seu artesanato e a própria artista, mais tarde será distinguida pelo Presidente da Republica Portuguesa, dando à barrista louvores de uma medalha da Ordem Militar Santiago da Espada.

durante toda a sua vida, a sua família, a primeira viagem que fez a Lisboa e o trabalho de outros oleiros. (19/02/1968)

⁹ Ibidem site Camara Municipal de Barcelos

2.1.1 A IDEOLOGIA

Rosa Ramalho, artista com características marcantes, pela singularidade de suas obras, tem na arte de modelar a sua identidade.

Desde muito nova trabalhava com o barro, como relata Simões (1968) “(...) gosta de viver cá, junto do barro, (...) suas mãos continuam a ser ágeis, não precisa de óculos, para moldar aqueles cunhos às figuras, que revelam tanta imaginação”, uma das peças que mais gostava de modelar era o Cristo na cruz.

É certo que o trabalho figurativo da Mestre Rosa, sempre teve um significado ativo, a arte e a vida fundamentada numa crença ideológica, muito católica, onde sobrevive uma tradição vincada, que plasmam na maneira de sentir, de pensar e agir, sentido etno-artístico – a expressão do mundo imaginário absoluto e surrealista, manifestado nas suas esculturas de barro.

De facto, a arte sobrepõe a realidade, dando espaço aos sonhos, desta camponesa barrista, onde a humildade e a aprendiz consolida com o quotidiano, dando forma ao enredo mítico que envolve o imaginário de seu bestiário.

A percepção sustenta a criação do figurado de Rosa Ramalho, na cadência e no ritmo de suas mãos que modelam o barro, dando vida ao imaginário inusitado representada no quotidiano.

Não é apenas ao nível das realidades excepcionais, que se constrói, ou se deixa aprender, a expressão artística (...). Mas sim no ritmo quotidiano, nesta vontade de manter um diálogo permanente entre o cósmico e o real, entre o excepcional e o banal, de que a arte dos objetos quotidianos é a ilustração mais pertinente e radiosa”. (DUFRENNE, 1976, p. 76)

2.1.2 A ICONOGRAFIA E AS OBRAS

Rosa Ramalho dedicou atenção especial à sua arte figurativa, que se tornou uma espécie de ícone na cultura popular portuguesa. Segundo Peixoto “uma iconografia doméstica e rural representado por temas quotidiano” (1995: 114-116, apud Costa, 2010:32), dos quais reflete a vida diária da aldeia barcelense, as mãos modelam alegorias religiosas, animalísticas e fantasmagóricas. Para Ernesto de Sousa (1970), as imagens são verdadeiros ícones, representadas pelas formas esteticamente intrusas, transmitem um significado ingénuo, aos olhos da humildade, no intelecto do seu saber, longe dos degraus dos cânones, mas mantem um paralelo com os artistas eruditos¹⁰. A “pequena escultura de barro”: o Cristo, a Cabra e o cabeçudo, são alguns ícones de sua criação.

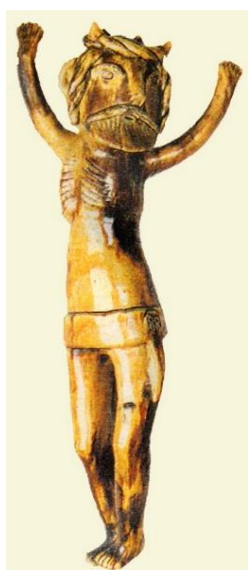


Fig. 1 Cristo

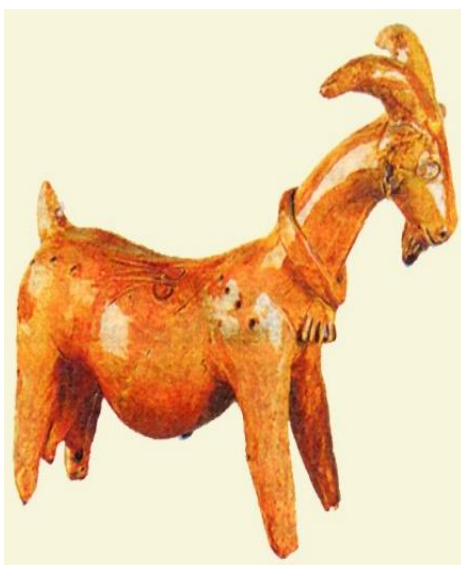


Fig. 2 Cabra



Fig. 3 Cabeçudo

Rosa Ramalho manteve a sua tradição na figuração, as primeiras peças eram modeladas em chacotas (barro de cozer) com estiletos em madeira e metal, fabricados por si, as tintas que usava para pintar não eram de cerâmica, mas de cal. Rosa Ramalho com o prestígio que acumula, começa a modelar peças por encomenda destacando-se: o guarda fiscal, o padre, barbeiro, engraxador, banda musical, cristos e os seus conhecidos cabeçudos, actualmente muito cobiçados pelos colecionadores e leiloeiros nacionais.

¹⁰ Sousa, Ernesto. Arte popular e arte ingénua. Lisboa, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, 1970. p.6

2.2 O MESTRE VITALINO NO BRASIL

“ Eu crio pela cadência. Faço o que vejo, mas também o que não vejo”.¹¹

No agreste Pernambuco a seca e a pobreza assolam os povos, a agricultura e a pesca são o meio de sustento. Os traços indígenas surgem na modelagem, nas pinturas decorativas das louças utilitárias, – nas zonas ribeirinhas, as margens do rio Ipojuca de origem indígena, possuem água barrenta ou turva, no entanto, com a predominância de seca nesta região, o barro era retirado para a produção de utensílios domésticos, sendo as modelagens realizadas pelas mulheres.

Vitalino Pereira dos Santos, nasceu em 1909, na zona rural em Ribeira de Campos, a 7 km de Caruaru, Estado de Pernambuco. O seu pai, Marcelino Pereira dos Santos, era lavrador e a sua mãe, Josefa Maria dos Santos, desdobrava entre trabalhar na lavoura e ser artesã do barro - faziam utensílios domésticos e louças, vendiam como forma de melhorar o sustento da família.

No ano de 1916, o menino franzino traçava seu próprio destino, a pobreza sempre o acompanhou na humilde vida rural, a sua maior fonte de inspiração era contemplar a mãe modelando o barro, com as sobras começou a modelar os seus “brinquedos” ou “louças de brincadeiras”, era assim que Vitalino chamava, os bonecos, o boi, o cavalo, todos em miniaturas. Entre as diversas peças modeladas, uma tinha maior destaque, “as figuras isoladas...”, criou o Caçador do Gato Maracanã: “Botei três maracanã naquele pé de pau, o cachorrinho acuado com as maracanã e o caçador fazendo ponto nas maracanã pra atirar”¹² – Sendo vendido na feira para uma senhora de Recife. No entanto, as encomendas foram-se multiplicando e os rendimentos ultrapassavam as vendas de louças utilitárias da mãe, os boizinhos, cavalinhos de brincadeira, deram um outro sentido a inspiração de Vitalino.

A demonstração de responsabilidade e generosidade começava muito cedo, como define Frota - “com nove anos, em troca do serviço de colher de mamona e algodão na roça, o seu pai levou-o à cidade para vender a seus fabricos na feira”¹³. Entretanto, as idas à cidade Caruaru, também eram um bom motivo para apreciar as bandas musicais basicamente compostas por pífaros.

Entretanto, a grande maioria das crianças do “lugarejo”, mais pobres da zona rural não tinham acesso à escola, em decorrência do trajeto muito longo até a cidade. Por fim, a educação nos ensinos era ultrapassada, pelos afazeres copiosos ao lado da mãe, nas lidas da casa, agricultura e na modelagem de utensílios utilitários.

Neste contexto, a modelação do barro é uma tradição milenar, que foi passada oralmente – não era preciso saber ler e nem escrever, Vitalino procura criar uma biografia

¹¹ Palavras de Mestre Vitalino

¹² O caçador de gato maracajá é uma representação do cotidiano do Mestre Vitalino, que quando criança via o pai caçar esse tipo de felino nas matas. (onça pintada)

¹³ FROTA, Lélia Coelho. Mestre Vitalino. São Paulo: Ed. Publicações e Comunicações, 1988. p. 67

com seu próprio estilo, com repertório diversificado, fortalecido pela vontade e dedicação na modelagem de suas peças. No entanto os dons artísticos de Vitalino vão muito além, na década de 1920, aos 11 anos, aprendeu a tocar pífaro numa banda da cidade, tendo mais tarde formado um grupo de músicos tocadores de pífaros, cuja banda se chamou de Zabumba.

No final dos anos 20, Vitalino casou-se com Joana Maria da Conceição, ainda habitando com os pais, divide-se entre o trabalho da lavoura e a modelagem das suas criações animais para serem vendidas na feira de Caruaru. Por volta de 1938, já com seis filhos, mudam-se para o povoado Alto do Moura, ficando mais próximo da cidade de Caruaru, onde havia algumas olarias, na modelagem de potes, alguidares, jarros, moringas e louças utilitárias, onde “moravam muitos ceramistas”. As “loiças de brincadeiras” deram lugar às figuras isoladas já com um sentido estético mais aprofundado.

Segundo Lélia Frota, Vitalino expressa as suas intenções e convicções de que a arte passa do rural para o urbano – “Com o meu primeiro trabalho modelado e com a sua consequente venda fiquei exercitado, foi os soldados. (...) Tinha muitos soldados aqui em Caruaru, e eu achei muito bonito aquela revolta da Paraíba (Campanha de Princesa). Botei a mão no barro e fiz os grupos de soldados e trouxe pra feira” (FROTA, 1988). A Literatura de cordel é uma fonte de inspiração que fomenta todo o imaginário da obra de Mestre Vitalino da literatura brasileira do nordeste, passando para modelagem todas as narrativas.

O convívio com os ceramistas, abriu de forma sistemática o início de uma nova fase na sua vida, Vitalino até então aprendiz e já artista criador, começa também ele a ensinar a arte de modelar – “a primeira geração de bonequeiros”. Como afirma a historiadora Frota, “... estimado também pelos colegas, que tinham a fraternidade de mostrar-lhe os seus progressos técnicos, em troca: Zé Caboclo” (1921-1973), “ao revelar o emprego do arame na sustentação interna dos bonecos e Manuel Eudócio” (1931-2016), “o recurso da aplicação, nos bonecos, de olhos pintados de branco e preto”, Manoel Galdino (1929-1996), Luiz Antonio (1935), Elias Francisco (1924) e Ernestina, é reconhecido como Mestre Vitalino. É importante salientar que a cumplicidade proporcionou um clima onde todos se ajudavam simultaneamente, sem competição, copiar a obra do colega era prática constante e sem autoria, sendo que não assinavam as peças.

A natureza, ao mesmo tempo que limita as relações externas da comunidade, reforça a sua solidariedade, (...) Há maior solidariedade para com os próximos e arraigamento dos valores próprios nas comunidades afastadas. Um indivíduo de formação rural pode, portanto, opor à influência civilizadora de um grande centro, para órbita se transfira, uma oposição manifesta da adoção dos traços culturais menos significativamente urbanos que encontra. (FROTA, 1988, p.11)

As suas peças deixaram de se encontrar no anonimato e entraram no domínio público, passando assim a ser divulgadas pelo cidadão comum e colecionadores. O seu trabalho como criador, evoca a vontade de ser alfabetizado, arriscando escrever algumas palavras no papel, embora a assinatura nas suas esculturas venha acontecer mais tarde, com os colegas sente-se motivado a identificar tudo o que cria, com um carimbo VPS –

Vitalino Pereira dos Santos, passando assim, as suas esculturas de barro a serem identificadas.

A ascensão e a fluidez, criatividade e estética, dotaram a arte figurativa e retratavam predominantemente figuras humanas nordestinas do Mestre Vitalino, conquistando espaço para a comercialização nas grandes cidades e a serem divulgadas e comentadas no meio intelectual.

Relatava o Mestre Vitalino: “Era mais importante para mim, que eu aprendesse a usar as minhas mãos que a minha cabeça. Na minha terra, as mãos produzem comida e a cabeça só produz confusão.” Assim, “Soube o nosso escultor do barro, no entanto fundir os valores recentes com os antigos, não permitindo a predominância de novos *ethos* citadino sobre os modos de ser, viver e relacionar-se do sertão, constituindo-se no que Gilberto Freire denominou urbano”¹⁴.

A feira de Caruaru reconhecida pelo artesanato do barro, foi considerada um dos destinos de personalidades do meio intelectual. Pierre Verger fotógrafo francês, naturalizado brasileiro, foi um dos visitantes que mais importância deu a este lugar, com a sua divulgação nos médias. “Motivado por preocupações etnográficas, teve a capacidade de registrar elementos da cultura popular, dos nascidos e habitantes do sertão brasileiro”¹⁵. Este encontro, permitiu conhecer e registrar com suas lentes fotográficas cotidiano do Mestre, desde a extração da matéria-prima – o barro terracota, nas margens do rio Ipojuca, a sova, a modelagem dos bonecos, “cozidos em forno circular, construído no tempo” atrás da casa, pelo pai de Vitalino, e posteriormente pintados.



Fig. 8 Extração do barro



Fig. 9 Sova do barro

¹⁴ Idem. FROTA, 1988, p.11

¹⁵ Não cabe nesta dissertação aprofundar sobre a biografia de Pierre Verger: O artigo é uma versão adaptada do Relatório Final do projeto “O Sertão de Pierre Verger” apresentado a Fundação de Apoio à Pesquisa e à Inovação (FAPITEC) e a Coordenação de Pesquisa (COPES) vinculada a Pro – Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa (PROGRAD) da UFS.



Fig. 10 Modelagem



Fig. 11 Cozedura

A pintura das peças é também fator capital para a situação cronológica correta da obra de Vitalino. A aplicação da cor nos bonecos era, de início, integralmente feita com barro de diferentes tons – tauá, vermelho e tabatinga, branco. O brilho das cores era avivado pelo brunir com caroço de mucunã. (FROTA, 1988, p.68)

Auxiliado por “uma senhora que trabalhava com outras tintas”, Mestre Vitalino passou a utilizar produtos industrializados, as cores que predominam na sua arte figurativa, eram o vermelho, o amarelo, o preto, o branco e o azul.

Na década de 40, grandes transformações aconteceram na vida de Mestre Vitalino, as suas peças conquistaram o sudeste do país, numa grande e prestigiada exposição. Com o surgimento do movimento modernista, o regionalismo no Recife desenvolve um grande interesse pelo folclore entre os artistas e intelectuais da época, referenciando Mário de Andrade, Osvaldo de Andrade e Manuel Bandeira, no movimento da Arte Moderna, entre outros, além de olhar para a vanguarda e recuperar o passado brasileiro.

No início da década de 70, foi inaugurada em Alto do Moura, na casa em que residiu o artesão, a Casa Museu Mestre Vitalino, onde estão expostas suas principais obras e outros objetos de uso do Mestre, além de ferramentas de trabalho e outros artefatos.

2.2.1 A IDEOLOGIA

Vitalino nunca teve a pretensão de ouvir rádio, assistir a televisão e nem ir a praia no Recife, estava a 4 km de distância de Caruaru – mas a religiosidade sempre esteve presente na sua vida, a sua devoção e fé pelo padre Cícero, em Juazeiro do Norte é o que movia as caminhadas a pé, quando a necessidade se fazia sentir de pagar as suas promessas. Tinha uma convicção e respeitava-a, por hábito não modelava santos, achava que era pecado cozer no forno.

(...) o artesão fazia parte integrante da sociedade, era retribuído e identificado pelos serviços que prestava à comunidade, o artista de hoje não produz bens materiais dotados de um determinado valor mercantil, mas sim bens culturais cujo valor está ainda à espera de vir a ser reconhecido. (DUFRENNE, 1976, p.78)

Neste sentido, é possível afirmar que o Mestre Vitalino vivia da sua arte, onde o mercado e os contactos emergiam para se identificar. E será sempre nas suas relações com a cultura, que se move a expressão da arte figurativa.

Todavia, ao mesmo tempo que tomou consciência da especificidade da sua arte, Vitalino sentiu-se cada vez mais na realidade e singularidade da cultura popular no meio que o rodeava. Mas nem por isso mudou de vida, a sua humildade de aprender e ensinar a modelar as esculturas de barro, era uma constante presente no seu quotidiano. Ariano Suassuna (2009), sobre a sua intimidade com o artista Vitalino, relata a agilidade que abarca a fluidez e genialidade, da sua arte que se inspira:

“Eu sempre achei que o problema do ritmo, muito presente na música e na poesia, é um problema ligado a todas as artes. Por isso fiquei muito contente quando vi uma vez o grande escultor Vitalino dizer uma frase que eu nunca mais esqueci. Ele disse: “ Eu crio pela cadência. Faço o que vejo, mas também o que não vejo”. “Eu crio pela cadência, isto é, pelo ritmo”.¹⁶

Neste sentido, o universo de mestre Vitalino, transcende o imaginário de suas figuras de barro que retratam o seu quotidiano, assim acontece nas suas composições, o instrumento musical píforo, que remontam a alegria de seu povo.

¹⁶ Documentário Mestre Vitalino. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FqW2ZTuP0rk>> Acesso Janeiro de 2016.

2.2.2 A ICONOGRAFIA E AS OBRAS

O Mestre Vitalino, encontra-se por direito próprio no pensamento do seu povo, no Panteão dos grandes artistas brasileiros do século XX, o seu lugar é de destaque – inato, antológico, tornou-se ícone na arte popular figurativa, com a sua expressão de criatividade, moldou figuras de menor e maior beleza estética, na esfera do universo nordestino.

As obras de Mestre Vitalino merecem destaque, nos trabalhos que lhe são dedicados na música, literatura, cinema e que os seus autores souberam interpretar em cada peça a importância da sua expressão estética e fruição, tal como os aspetos sociais.

Os registos de um cenário do seu quotidiano sertanejo, retratado nas suas peças figurativas, relatos dos ritos de passagem como, nascimento, casamento e morte.

Mestre Vitalino cria várias peças de casamento, que classifica esses temas como grupo, o cortejo nupcial, o casamento no mato.

Segundo Frota, (1996, p. 17), "Naquele tempo não havia carro. Fulano vai casá tal dia! Era um festão! Era um estrondo o casamento daquele rapaz! Chegava àquela cavalaria. Ia chegando, de um em um, de dois em dois, se juntava trinta cavaleiros pra fazê aquela festa. A noiva, quando vinha pra rua, vinha na garupa do cavalo da testemunha. Quando voltava da rua pra casa, vinha na garupa do cavalo do noivo.



Fig. 12 Noivos / Casamento a Cavalo, Barro policromado, Acervo Museu Casa do Pontal-RJ

Nos tempos de outrora, as pessoas casavam-se de brim branco, áspero grotesco, também este brim era usado para enterrar seus mortos, assim Vitalino modelou suas peças fielmente, como manda a tradição.



Fig. 13 Enterro na rede, Barro policromado, Acervo Museu Casa do Pontal-RJ

Os ritos fúnebres na passagem da vida, influenciam também em Vitalino um extraordinário valor documental e humano, como seria de esperar numa região onde “Severino lavrador lavra ” os roçados da morte.

Vitalino chamou de Enterro na rede, Enterro no ataúde e Enterro no carro de boi, aos grupos que caracterizou a condição sócio-económica do morto, também na modalidade do transporte do corpo. Como nas suas variadas composições e criações, vê-se aí o registo social.

CAPITULO III

O SIGNIFICADO DA ESCULTURA BARRISTA NOS DIAS DE HOJE

A grande produção artística, parece ter encontrado um novo fôlego nos dias de hoje, sendo aportado à escultura barrista um significado mais abrangente na nossa cultura contemporânea.

O fascínio pela escultura de barro, acompanha o homem há milénios e reflete a história da humanidade, entendida como arte, magia, beleza, fantasia e religiosidade, e sendo usada por civilizações de todo o mundo como fetiches, talismã, oferendas cerimoniais, souvenirs e por fim, brinquedos.

A escultura barrista está hoje indissociavelmente ligada à história social, cultural e económica da região ou país produtor, e a tradição classicista deixa de ser um entrave a criação, para se tornar motivo de inspiração.

Se ao longo dos séculos, a arte esteve sempre muito diretamente marcada pela religiosidade dos povos, desde as origens, tornando a fé e a arte praticamente inseparáveis, pode dizer-se que no nosso mundo ocidental, pintura, dança, teatro, música e a arte de curar tiveram na origem o claro carácter religioso.

Se, ao separar o profano e o religioso, este último perde o sentido (o significado), também na arte, não se vão separar nunca a vida e a religião.

O artista popular faz imagens (grandes e pequeninas), presépios, oratórios, crucifixos, divinos, bandeiras, pano da verônica, instrumentos musicais (flautas, rabecas, violas e tambores), hino da padroeira, coroas, cetros e mantos para reinados e impérios, cruzeiro dos martírios, ex-votos, máscaras e muito mais. O conceito de arte sacra ganha amplitude e pode incluir terços, fios de contas, guias, uniformes, indumentária, rendas, toalhas dos foliões, fogos de artifício, balões, bumba meu boi, um judas a ser malhado, exus de ferro forjado e a imaginária da umbanda pintada à mão.

São incontáveis as formas de criação popular que fazem parte da fé viva do povo. Nessa sua criatividade, o artista popular inspira-se na religiosidade vivida em sua família e comunidade.

3.1 CRIAÇÃO E CRIADOR

Do anonimato ao aparecimento e prestígio dos mestres Rosa Ramalho e Vitalino, são anos de árduo trabalho. Os anos de poucos recursos financeiros e de pouca qualidade de vida, deram-lhes motivação para continuarem nas suas criações artísticas através das variadas argilas.

É certo que o criador não será então o indivíduo de que se pode, ou não, contar a vida e estudar psicologia; ele só se define em relação à obra, o homem da obra, senhor da obra, mas isso basta para defini-lo como sujeito, e, inversamente, a obra só se define em relação a ele: ela traz a sua marca, desde que seja uma obra autêntica: uma pax no corpus, atestando um projecto e uma praxis originais, um poder único de invenção. (DUFRENNE, 1976, p. 241)

Enraizados na arte que produzem, os anónimos mestres, chegam ao estrelato da sua fruição na pequena escultura de barro, seja pela imaginação de uma pequena “Cesta” ou de um “Cristo” de Rosa Ramalho, seja pela sensibilidade de Vitalino no boi do “Caçador do Gato Maracanã”, características fortes dos imaginários índios, escravos e cristãos. Os mestres anónimos acabam por se tornar, afinal, precursores da arte figurativa que revolucionou a cultura popular. Neste sentido, Dufrenne (1976) esclarece, “ (...) os artistas, algumas vezes, transformaram numa bandeira o segredo prestigioso ligado ao ato criador, é de assinalar que, hoje em dia, muitos deles recusam o vedetismo, trabalham na sombra e no silêncio, confiando apenas ao público as suas obras”¹⁷

Segundo Marx (1972, p.387), “a capacidade de sentir a beleza do trabalho torna mais atraente uma profissão, estimula a atitude criadora a seu respeito e contribui afinal para o incremento da produção, sem o qual é importante criar a base económica (...)”, neste contexto, é possível compreender as vivências do trabalho, no que diz respeito aos ofícios do artesão/artista, os seus valores estéticos na modelação do barro, em cada escultura que criam, exprimindo os seus pensamentos e sentimentos criativos.

¹⁷ DUFRENNE, Mikel, trad. Alberto Bravo, A estética e a Ciência das Artes, vol. 2, ed. Bertrand, 1976, p.12

3.2 CRIAÇÃO E LIVRE EXPRESSÃO

O expressionismo acentuado do figurativo de Vitalino é deliberadamente registado na produção de suas peças, distinguindo-se pelos traços fortes, tanto pelo modelado como pela pintura, o mesmo acontece com Rosa Ramalho, nas suas criações e expressões na forma de modelar, sentindo-se a sua própria identidade.

O artista trabalha sem ver. Sua mão parece autónoma. É como o pianista, que toca com a alma, com o sentimento, que não procura pelas teclas e notas para fazer sua arte. É a arte de uma vida. Eu nunca tinha visto uma pessoa pegar o barro, um material plástico e alcançar tão rapidamente formas elaboradas.¹⁸

O poder criativo da imaginação das pequenas esculturas de barro, desenvolve-se na elaboração de variadas formas e conteúdos, determinado por uma série de sensibilidades, como a experiência, a habilidade e apredizagem técnica e a preferência estética da ceramista pela combinação do registo visual aos motivos temáticos e diversos padrões de grafismos desenvolvidos.

Também a função utilitária dos objetos é fundamental para que a parte comercial seja um sucesso. As matérias primas e a disponibilidade de recursos financeiros ou facilidades em obter créditos, estatais ou bancários para a aquisição de materiais são de extrema importância, nos diversos planos socio culturais.

Sabemos, no entanto, que as obras da mestre Rosa Ramalho e do mestre Vitalino, ultrapassavam o saber da criação nas suas épocas. Criar e recriar faziam parte do seus mundos, através das feiras e contactos, souberam distinguir a ruralidade do urbano, apesar dos artistas barristas manterem “...uma tradição longínqua ou relativamente moderna, ‘primitiva e barbara’, nas palavras de Peixoto”¹⁹,

Neste contexto, evocam-se as populares “arte de expressão portuguesa” e “arte de expressão brasileira”, sublinhando-se os contornos dos juízos de valores estéticos numa comparação das esculturas barristas deste referente à Mestra Rosa Ramalho e ao Mestre Vitalino.

¹⁸ Mascelani, citado por Beuque, 1990 p. 127

¹⁹ Alexandre Costa, Isabel Fernandes, Rosa Ramalho: a Colecção, 2007

CAPITULO IV

CULTURA POPULAR VS CULTURA CONTEMPORÂNEA

“Sou daqueles que acham que a única arte brasileira que possui carácter genuinamente nacional e se expressa numa forma decorrente de nossa cultura mestiça é a naif, ingênua, primitiva, cada um que escolha a designação que lhe pareça melhor”.

Jorge Amado (apud Finkelstein (2001, p.8)

Atualmente existem diversas outras formas de se nomear a arte popular, tais como naíf, arte primitiva, arte bruta... Não passam apenas de nomenclaturas vigentes na história da arte, posto que vivemos num mundo onde tudo precisa de ser classificado e categorizado em nome de um padrão comum.

O livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, do crítico literário russo Mikhail Bakhtin, é um marco nos estudos da cultura popular. Para contextualizar o leitor na problemática do autor renascentista, Bakhtin elabora uma teorização do cômico e da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Sublinha que o riso, o burlesco e o aspeto jocoso das manifestações culturais populares tinham a capacidade de produzir uma “dualidade do mundo”, configurando-se uma oposição à cultura oficial (da Igreja e do Estado), onde a cultura cômica popular expressa a visão de mundo peculiar das camadas inferiores da sociedade. Mas, apesar disso, esta manteve um permanente, orgânico e dinâmico contato com a cultura oficial, influenciando e sendo influenciada por ela (BAKHTIN, 1987, p.50).

Na mesma obra, a relação entre a cultura erudita (ou da elite intelectual) e a cultura popular passa tanto pelas formas quanto pelos conteúdos dos sistemas de representações, produzindo encontros e reencontros, numa espécie de fusões culturais.

Para se entender a arte popular tem que se ter um olhar apurado, sensibilidade e principalmente uma mente livre dos conceitos ou preconceitos, estabelecidos ou pré-estabelecidos pelos padrões artísticos atuais e vigentes. Conhecer melhor a arte popular é conhecer melhor Portugal e os portugueses, o Brasil e os brasileiros.

“No que se refere à tradição, mormente para épocas mais recentes, dentro dos parâmetros urbanos da sociedade contemporânea – de auto-exclusão e marginalização (arte marginal) –, sem precedentes ou tradição, ela revela-se antitética desse mesmo conceito. Curiosamente, essa tradição e conservadorismo, com que frequentemente se identifica a «arte popular»,...” Saldanha (2008, p. 107)

O artista popular (e isto aplica-se tanto ao “marginal” da cidade, como, por outras razões e mais profundas raízes, ao artista radicado directa ou indirectamente num agregado rural), que mesmo conformando-se estreitamente com a tradição, como geralmente acontece, age com espontaneidade sobre o seu trabalho.

Do seu espírito está ausente a abstração alegórica, como qualquer preocupação de cânone formal. A noção abstrata de harmonia é-lhe estranha, pois que ele nada produz que não seja imediatamente harmónico consigo próprio, com os seus hábitos e entendimentos do quotidiano, como com os seus desejos e aspirações de futuro. Em consequência disto a arte popular é mais expressiva do que formal, o seu ímpeto significante sobreleva a harmonia significativa dos seus diferentes elementos (o formalismo é-lhe completamente alheio). É regional e particularizante, e a sua beleza é característica e não canónica.²⁰

Quando se fala do grande público em geral, este não sabe diferenciar verdadeiramente a arte popular do artesanato.

O artesanato pode ser o utilitário que usamos no dia-a-dia, utilizando o método de repetição de um mesmo tema e mesmo material. O artesão, diferente do artista, repete obras em série de acordo com as formas, moldes e técnicas que aprendeu. Não é esperada originalidade ou expressão individual do artesão, mas sim domínio artesanal e a capacidade para executar as obras. Não há um processo criativo e sim repetitivo. Agora, do artesão pode surgir um artista e o contrário também acontece.

As obras irrompem do universo particular do artista, da sua vivência, do seu cotidiano, expressando os valores próprios ou das comunidades onde vivem. Por estas razões se pode dizer hoje que a arte popular é a cara do Brasil. Derivando de uma mestiçagem imanente, a mesma é a arte raiz dos brasileiros, relacionando a sua identidade, costumes e tradições. É despretentiosa, livre de conceitos e convenções sem se propôr a ser mais do que é, na partida, buscando expressões autênticas e verdadeiras do seu íntimo ou imaginário.

Apesar da origem e das distinções, há uma constante permuta entre os produtos (e porventura os produtores) da arte popular e os da arte culta. Essa permuta, e em particular a frequente assimilação pelo artista popular de certos temas e de certas manifestações da arte culta, dão lugar a equívocos e erros de apreciação. Não se trata nunca de uma imitação, pois a imitação propriamente dita só existe quando se trata de falsa arte popular, porque não é arte sequer. A verdadeira arte popular é sempre criativa, embora incorporando com frequência (e não sempre) temas e motivos mais “famosos” ou eruditos.

Se o que chamamos “arte culta”, se manteve mais perto da cultura popular, rural, nunca se integrando por completo nos ciclos culturais a que pertence nominalmente, como aconteceu em Portugal através da maioria da arte românica ou barroca (na arquitetura e escultura), a influência sobre a arte popular, propriamente dita, faz-se por continuidade, por íntimo parentesco, por observação direta.

Há uma mobilidade, que tenta mover a cultura popular em direcção á arte erudita, a cultura destaca-se de uma forma híbrida, provida do seu próprio conceito, num domínio palpável na tradição.

Porque são populares e não arte erudita? A resposta vem logo a seguir, como afirma (Saldanha, 2008, p.109), “...numa época tão voltada para a especialização, a condição de «erudito» já não é necessariamente um valor cultural (ou socialmente)

²⁰ Ernesto de Sousa (1964), s/p.

positivo. Como se pode facilmente entender, o problema suscita dúvidas que poderiam promover um debate interminável”.

Por outro lado, podemos encontrar um abismo entre as duas expressões, já que o artista culto produz objectos perfeitamente integrados em determinado ciclo, obedecendo a determinados cânones e a beleza abstractos e que o artista popular, não imitando, interpreta expressando, por exemplo “caricaturando”.

Por outras palavras, podemos dizer que o artista popular, não ignorando a existência dos modelos cultos, pode-os tomar, e toma-os tantas vezes, como ponto de partida, um começo para as suas criações... já o artista culto, a sua obra de arte é o seu ponto de equilíbrio, e um ponto de chegada.

Encontramos assim as duas atitudes tipicamente diferenciadas. Segundo Ernesto de Sousa (1964, p. 95):

- Para o artista culto: uma progressiva procura de perfeição formal, um crescente tecnicismo, que na decadência de cada ciclo se traduz por formalismo e imitação.

- Para o artista popular, a expressão de um primeiro e surpreendente encontro, com a sua força e o seu carácter bem vincados. Esta expressão, este carácter, reconduz o artista popular às suas ocupações e preocupações originais, o realismo imediato («estes bichos ferozes, ainda existirão, lá pelos montes?» pergunta a bem conhecida barrista Rosa Ramalha); a um concretismo religioso (que desencarna a cosmogonia teológica fazendo-a regressar ao convívio das superstições, dos mitos e ritos agrários); a um sentir crítico do quotidiano, que não raras vezes revela uma específica capacidade de humor. Nestes últimos casos revela-se a tendência bem popular para o «escárnio e mal dizer» ou para a «vindicta», de que há tantos exemplos paralelos na literatura oral. Este último domínio da arte popular é variadíssimo e vai desde a simples caricatura até à expressão ainda actual de práticas mágicas primitivas.

Atualmente na definição de arte popular, em confronto com a erudita, “há quem considere a arte popular como uma forma” (FROTA, 2011²¹), primária de criação em relação às artes plásticas ou visuais em geral, e há os que afirmam, no sentido oposto, que é “uma imitação rústica dos modelos académicos” (Idem, 2011).

A arte é uma forma de comunicação entre homens e a sociedade desde os tempos ancestrais, as relações interpessoais, o desenvolvimento cultural e económico e as relações entre nações, permitiu uma grande conjugação de esforços na área do conhecimento. Foi na contemporaneidade, que homens e mulheres se uniram para que a liberdade de expressão artística, o que acontece quer com a arte erudita como com a arte popular, que se desenvolvem nas sociedades sem limitações ao pensamento.

Nesse contexto, distinguem o fascínio dos grandes mestres, capazes de manter viva as suas tradições e aglutinar seguidores e admiradores nos seus rasgos criativos. A

²¹ FROTA, Lélia, Artigo foi escrito para apresentar as coleções de arte popular brasileira, de Jacques Van de Beuque, em exposições com curadoria do colecionador e que itinerou pelo Brasil, todo tendo sido a primeira grande exibição pública dessas coleções depois da mostra realizada em 1976 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%20%20Lelia%20Coelho%20Frota.pdf>

notoriedade e o reconhecimento destes expoentes criativos, começa após a segunda guerra mundial, o meio de transporte aéreo abriu portas ao desenvolvimento económico, facilitou o turismo familiar, o acesso ao ensino, particularmente às universidades, com maior abertura para as mulheres, deixando assim de ser apenas uma pequena parte da sociedade a estar consciente na ciência da sabedoria e da aprendizagem, valorizando assim o trabalho desses artesãos. Ser mestre é diferenciar-se dos restantes membros de um grupo, com o reconhecimento dos seus pares e da sociedade em geral.

A arte popular deixou há muito de ser considerada uma expressão menor, pitoresca e secundária, para se juntar também ela ao meio do sentir e representar não só na antropologia como nos grandes anuários da arte internacional. Grandes Exemplos são muitos dos trabalhos de pintores e escultores de reconhecimento cultural, que têm as manifestações artísticas de cariz popular como grande fonte inspiradora.

Que podemos ser levados a pensar, a partir de trabalhos dos artistas barristas populares, mestres Rosa Ramalho e Vitalino, se considerarmos individualmente cada uma das suas peças, respetivamente a “cabra” (de Rosa) e o “boi” (de Vitalino), as mais disputadas pelos colecionadores – comparada com a arte de Picasso?

“...conjuntos culturais que não podem ser totalmente dados no seu início. São verdadeiramente conjuntos a descobrir no seu estilo profundo; aptos a serem percorridos e/ou no espaço ou no tempo, cujas partes se oferecem como autónomas. (ERNESTO DE SOUSA, 1964, p.52)



Fig. 14



Fig. 15

Veja-se, por exemplo, à comparação entre estas duas peças figurativas dos mestres, cada uma dispõe de uma narrativa e uma história, aprofundada na interpretação do seu universo imaginário.

Na figura 10 à esquerda, obra de 1950, modelada, por Mestre Vitalino, representa o “Boi”: a riqueza, a robustez, a cabeça e o tronco, sinônimo de força.

Técnica de modelagem: Barro cozido.

Dimensões: Altura: 25,5 cm, largura: 25 cm e profundidade: 10 cm.

Peça está no acervo do Museu de Arte Popular de Recife.

Na figura 11 à direita, obra de 1960, modelada, pela Mestra Rosa Ramalho, representa a “Cabra”, fartura, serena, veloz, sinônimo de resistência.

Técnica de modelagem: Barro vidrado.

Dimensões: Altura: 9 cm, largura: 17 cm e profundidade: 22 cm.

Peça encontra-se no acervo do Museu de Olaria de Barcelos.

Os traços da tradição destas obras não perdem a sua sintonia, buscando assim algo novo na contemporaneidade, como afirma Chaves;

...que diferença faz ele do encanto com que o artista popular contempla a sua obra de santeiro rústico, depois de a moldar em formas sacramentais de tradição, a que não falta, nunca falta, o traço de união espiritual da obra para o autor? (CHAVES, 1959, p.11)

Se ao lado de Zé Caboclo, Zé Rodrigues, Ernestina o próprio Mestre Vitalino, o mais célebre de todos, ajudou a estabelecer as bases da escola que mudaria a visão sobre a arte popular do Brasil, também podemos inegavelmente considerar o forte contributo, para o caso português de Rosa Ramalho.

1. CAPÍTULO V

A CRÍTICA SOCIAL NAS MANIFESTAÇÕES DA ARTE FIGURATIVA DO BARRO

“Ceramistas do Norte modelam com idealizações diferentes das gentes que vivem no sul de Portugal, e o mesmo se passa no Brasil, do mesmo jeito que a cerâmica guarani não é igual à karajá pois, a diversidade social e cultural faz a Comunidade e faz a Nação. Portanto, a figuração d’olaria é uma identificação sociocultural da realidade nacional, e nos casos de Mestre Vitalino e de Rosa Ramalho emerge das modelagens a profundidade social e religiosa do Brasil e de Portugal”.

BARCELLOS, João. *Identidade & Cultura Popular. Em tono de Mestre Vitalino e Rosa Ramalho, Padre Giulio e Mestre Aleixo, com ponta em Cora Coralina*. 2014.

...o que dá mais interesse científico às manifestações artísticas do povo, é precisamente a emoção espontânea, longe do cálculo valorizador de elementos emocionais. Perante a cultura, que vamos encontrar na mentalidade popular, cultura de humanidade. (CHAVES, 1959, p.20)

João Barcelos estabelece um ponto de partida para a análise comparativa entre a arte popular em Portugal (com Rosa Ramalho) e o Brasil (com Mestre Vitalino) que poderá ser subentendida como “pragmática”, quando afirma que “se os portugueses carregam tradições de olaria artística, as gentes do Brasil oferecem figuras e métodos que já haviam visto em África e no Oriente, e percebem eles [os portugueses] que o barro é essencialmente uma arte comum a todos os povos.” (BARCELOS, 2012)

A aculturação luso-brasileira gera, então, uma nação que fala a mesma língua, mas constrói uma cultura própria, “Eis porque é fácil associar a figuração cerâmica do Brasil à de Portugal, quando se trata de perceber e de mostrar a estética popular destes povos” (BARCELOS, 2012); o que acontece exemplarmente a partir das figuras trabalhadas por Rosa Ramalho ou Mestre Vitalino. João Barcelos vai mais longe na sua aproximação entre as duas culturas quando estabelece idêntico paralelo ao nível da poética literária popular da brasileira Cora Coralina e do português António Aleixo... para quem “a epopeia libertária é a mesma com sotaques d’ aquém e d’ além mar”, cujas dinâmicas encontram respaldo sociocultural na modelagem figurativa de Rosa Ramalho e Mestre Vitalino “... una, no contexto simbólico e poético da identidade popular”. (BARCELOS; 2014)

Por outro lado, Germana Moro em “Arte Popular Brasileira...”; refere-se ao Mestre Vitalino, como “um cronista que extraía figuras arquetípicas do seu meio e as inseria em suas obras com muito humor e uma pitada de crítica social. Por vezes são retiradas do rico imaginário popular ou do inconsciente coletivo do povo brasileiro, povoado por mitos, lendas, crendices e superstições”²².

O artista popular cria junto com a sua obra, uma identidade pessoal, imprimindo na mesma a sua marca e estilo, personalizando-a. O mesmo acontece com Rosa Ramalho e com Vitalino.

Segundo Chaves (1959, p.11), pode-se questionar a diferença que faz o enlevo do artista erudito pelo seu “Cristo”, esculpido ou pintado, face ao seu sonho estético e mercê da sua técnica apurada, transformado pelos críticos em cadinho literário. Isto faz pensar nos artistas barristas popular, com quem “lenta e laboriosamente, a figura é aperfeiçoada, nas mãos vão e vêm, os olhos atentos. Rosa Ramalho absorve-se no trabalho, o Cristo surge, e a peça é a mais disputada pelos colecionadores”.

São múltiplos os autores e críticos que permitem uma análise circunstanciada da crítica social das manifestações figurativas do barro. Escolhi Isabel Fernandes em Portugal e Elfi Kürten Fenske para o Brasil, a par de outros contributos como Ernesto Sousa ou Angela Mascelani, respetivamente...

²² Moro, Germana. Arte Popular Brasileira: Essa Nossa Ainda Desconhecida - <https://issuu.com/revista-casa-campo-e-cia/docs/revista-6>, 2010, pág. 74

5.1 A CRÍTICA SOCIAL NA OBRA DE ROSA RAMALHO

“...nasceu com o calor do Verão, numa época do ano em que tudo é luz, e a festividade do tempo traz a festividade das gentes. Num corpo pequeno, com um olhar que abarcava o mundo, Rosa, tal como o figurado que produziu, foi crescendo, mudando de nome e diversificando o trabalho, ou os trabalhos a que qualquer um tem de ser afoito, se quer criar filhos e erguer a vida. Para que serve o corpo e as mãos se não para experimentar coisas novas, novos mundos!

Isabel Fernandes (2014)

Isabel Fernandes, que produziu imenso trabalho de investigação sobre a Mestre Rosa Ramalho, e vertendo inclusivamente muita da sua investigação e conhecimento na sua tese de Doutoramento (FERNANDES, 2012), realça desde logo as suas origens.

Rosa Ramalho, que nasce em S. Martinho de Galegos (Barcelos), nasce no meio do barro e dos homens que o estimam e o tratam como pai. Terras de oleiros, daí, como das freguesias à volta, saíam talhas, púcaros, alguidares, panelas e cântaros. Enfim, peças que davam o sustento a quem as produzia e que serviam para preparar os alimentos nos lares de uma vasta região que extravasava o Minho, chegava a Trás-os-Montes e entrava pelas Beiras adentro. Barcelos era terra de oleiros, ofício importante e indispensável num mundo ainda profundamente rural: o homem precisa de pão para a boca e de recipientes para os guardar, preparar e cozinhar, por isso, os oleiros eram profissionais estimados e necessários.

Mas Rosa Ramalho não fez cântaros, nem púcaros, nem panelas! Era mulher, e as mulheres, nesta região, não trabalhavam à roda do oleiro. São dados adquiridos que vêm da profundidade dos tempos e que, no momento em que se nasce, e dependendo do sexo com que se nasce. Oleiros eram os homens que produziam loiça, um bem essencial na sociedade de então, enquanto para as mulheres estavam reservadas tarefas consideradas menores, como ajudar os pais e os maridos que eram oleiros, indo à água, preparando o barro, indo à lenha, ajudando a enfornar e a desenfornar, vendendo a loiça. Tudo isto e muito mais, pois cuidavam dos filhos e tratavam da casa.

Nos momentos de lazer, a mais das vezes para comemorar a virtude deste ou daquele Santo, para lhes pedir benesses para as dores de garganta, as dores de parto, os momentos de aflição, ou as causas perdidas, o homem permite-se criar objectos «inúteis», não necessários à sua subsistência. Estes eram normalmente brinquedos de crianças, vendidos pelas feiras e romarias do país, e produzidos por oleiros e bonequeiros. Para dar préstimo a algum deste figurado, havia também peças usadas pelos adultos como paliteiros...

Segundo Isabel Fernandes (2012), também aqui o sexo impunha os seus ditames “as meninas, essas, compravam a loicinha, aprendendo desde pequenas as tarefas que a vida lhes iria impor – lavar e passar a ferro, cozinhar, tratar da casa e da criação (quer dos filhos quer dos animais que dão criação); os meninos, esses, compravam assobios, pífaros,

clarins e figurado que assobiava e os arquétipos que este simbolizava – o homem na bicicleta, a qual era o encanto dos seus sonhos; o soldado que todos gostariam um dia de ser; o guarda que os amedrontava, mas que era um símbolo de autoridade”.

Em Barcelos, na altura em que Rosa aprendeu a fazer figurado, para além dos oleiros de loiça grossa – talhas, cântaros, panelas, púcaros, alguidares – havia os oleiros que se dedicavam a fazer «loicinha» de barro, também conhecida por «miudagem de roda» – reproduções, em formato reduzido mas também feitas à roda, de alguidares, panelas, fogareiros...; e os bonequeiros, que se dedicavam a fazer figurado, pequenas figuras de barro, pintadas ou vidradas, a que quase sempre era aposto um assobio, dando assim «uso» à «inutilidade» do boneco.

Na «terceira idade» da vida – aquela que nos dá cabelos brancos e o saber de experiência feito, com os filhos criados, volta Rosa a recordar os tempos de meninice através da feitura de bonecos, e, na arte que em menina aprendeu, se manteve até ao fim dos seus dias.

Sob a influência do que aprendeu em menina e moça, já então conhecida como Rosa Ramalha, vai perpetuar uma produção de figurado que se enraíza no século XIX. Seja o figurado em chacota, pintado, com tintas não cerâmicas, à cor verde, azul ou vermelha; seja figurado em chacota, sem pintura; quer ainda figurado vidrado com as cores usuais da olaria de louça vidrada – principalmente o castanho melado.

No entanto, no figurado de Rosa Ramalho encontramos o que é costume nos artistas que se destacam – por um lado, um beber nas raízes, uma sã influência do mundo em que nasceram e se criaram; por outro lado, um rasgo criativo e como comunicadora, de longe a melhor comunicadora de entre os bonequeiros da sua terra e da sua época.

Os testemunhos e registos escritos e gravados de Rosa Ramalho põem-na a falar indistintamente com os seus, com os Doutores, com os Engenheiros, com os Arquitetos e até com Ministros ou Presidentes da República! É preciso entender-se que o modo de falar e de estar, eram dons que ela, como mulher inteligente que sempre foi, bem soube aproveitar para vender a sua arte, o seu figurado.

Se olharmos para a obra de Rosa Ramalho, o “Mistério”, a “Júlia Côta”, os “Baraças”, em todos encontramos como tema recorrente a representação de cenas da vida de Cristo, da Virgem, dos Santos, e mesmo a realização de imponentes procissões como aquelas que o “Mistério Pai” fazia e de que os seus filhos mantêm a tradição.

É com Rosa Ramalho que se denota a mudança verificada nas temáticas abordadas pelos bonequeiros, corriam os anos 50 do século XX. De facto, através do texto de Rocha Peixoto (PEIXOTO, 1966), ficamos a saber que na transição do século XIX para o século XX, os barristas barcelenses raro tratam temas religiosos, a não ser a feitura de alminhas e de andores.

Esta alteração verificada na segunda metade do século XX, de valorização do figurado na representação de cenas da vida de Cristo e da hagiografia é justificada por vários motivos que se entrecruzam e que poderão ajudar a perceber o fenómeno (FERNANDES, 2012): “Em primeiro lugar, a alteração na função atribuída ao figurado – que deixa de ser um brinquedo de criança para passar a ser um objecto de culto para as elites adultas das cidades. Em segundo lugar, porque ao mudar de função, ao passar a ser

comprado por e para adultos passa a valer economicamente mais, e, ao valer mais, traz por arrastamento a valorização do estatuto social de quem faz figurado. Em terceiro lugar, porque ao valorizar o estatuto social dos bonequeiros se permite que estes se atrevam a fazer figuras sagradas, assumindo o papel do escultor que faz as imagens que eles estão habituados a ver nas igrejas.”

É também nesta época que os bonequeiros começam a assinar as suas peças, sendo certo que muitos deles não sabiam ler nem escrever. Com a valorização que os faz diferentes dos seus pares, poderia dizer-se que Rosa Ramalho é, simultaneamente, imitação e originalidade. Imitação, porque, à semelhança dos bonequeiros que a antecederam por terras barcelenses, faz o que os seus antepassados fizeram – os animais que sempre conheceram, as representações do quotidiano que os cercava, e, até, bichos-homens do tempo em que os animais falavam e no mar havia sereias – e também originalidade, na medida em que traz para o seu mundo figurado, o toque de magia, o rasgo criativo que não encontramos nas peças de outros artistas.

Rosa Ramalho não se limitou a tratar os Santos, e do seu mundo também faz parte o Diabo. Nesse mesmo mundo, que é o nosso mundo, há bichos homens, há sereias, há seres que só nos sonhos conseguimos encontrar.

Por outro lado, o correr dos anos, a mudança de estatuto dos compradores e as profundas alterações da tecido social no mundo rural e no mundo citadino, fazem com que nem vendedores nem compradores se identifiquem com os arquétipos de um mundo rural desaparecido – o ferro de engomar a roupa que se enche com brasas, o homem na bicicleta, a mulher que lava a roupa, o arar das terras, o guardar dos porcos...

Se são novos os tempos, novas são também as gentes. Não obstante a crescente descrença religiosa que se sente, a religião católica continua dominante e a prevalecer como traço de união da sociedade. Assim, os bonequeiros da segunda metade do século XX começam a entrar num «mundo» onde os seus antepassados não se atreveram a entrar, reproduzindo em figurado cenas da vida de Cristo, da sua Mãe e de muitos santos, santas e outros.

Isabel Fernandes afirma a propósito desta alteração cultural: “É, de facto, um fenómeno que permitirá muitas interpretações, muitas leituras – o que une um «mundo» rural que faz figurado de temática sacra a um «mundo» citadino que o compra...” (FERNANDES, 2012).

5.2 A CRÍTICA SOCIAL NA OBRA DO MESTRE VITALINO

“Mestre Vitalino se notabiliza por suas figuras inspiradas nas crenças populares, em cenas do universo rural e urbano, no cotidiano, nos rituais e no imaginário da população do sertão nordestino brasileiro.”

Elfi Kürten Fenske (2013)

“A arte brasileira deve muito a Vitalino Pereira dos Santos, o Mestre Vitalino. Graças a suas esculturas, os grandes centros urbanos despertaram para o vasto território da criação plástica popular.”

Angela Mascelani (2009)

Mestre Vitalino, ainda criança, começa a modelar pequenos animais de seu repertório rural: o boi, o bode, o burro e o cavalo. Mais tarde, possivelmente influenciado pelos conflitos armados do período, modela seus primeiros grupos, formados por figuras de cangaceiros, soldados, bacharéis e políticos. No início, a cor é obtida por meio de argilas de diferentes tons, avermelhado e branco, e depois pinta os bonecos com tintas industriais, o que lhes confere um aspecto alegre e lúdico. A partir de 1953, deixa de pintar as figuras, mantendo-as na cor da argila queimada.

Sem se preocupar com a concorrência, não se incomoda que outros artesãos observem seu trabalho, imitem sua técnica e suas inovações de motivos. Vitalino deixa vários discípulos, como Zé Rodrigues e Zé Caboclo, além de filhos e netos, que seguem produzindo trabalhos de cerâmica com o mesmo repertório temático e o vocabulário formal criado por ele. Boa parte de seus trabalhos se refere aos três principais ritos de passagem: nascimento, casamento e morte.

Elfi Kürten Fenske²³ identifica e reconhece muita da relevância social da obra de Vitalino, para quem “as cenas de batizados são como crônicas do cenário rural”, já o tema do casamento aparece com frequência, em trabalhos como “Casamento no Mato” ou “O Noivo e a Noiva”. Os enterros também são composições reveladoras dos hábitos e do cotidiano da região. Comparando Enterro na Rede, Enterro no Carro de Boi e Enterro no Caixão, por exemplo, pode-se perceber a diferença de status dos mortos de acordo com o modo como são transportados.

Somam-se a esses trabalhos as diversas procissões criadas por Vitalino, bem como as cenas que remetem a aspectos do imaginário popular, como em “A Luta do Homem com o Lobisomem”, “O Vaqueiro que Virou Cachorro” e “Diabo Atentando o Bêbado”.

²³ Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/01/mestre-vitalino-arte-feita-de-barro.html>, acesso: Janeiro 2017

As cenas que remetem à ordem e ao crime no sertão brasileiro são recorrentes na sua produção. Entre bandidos e soldados, policiais, ladrões de cabras e de galinhas, destacam-se as figuras dos cangaceiros “Lampião”, “Maria Bonita” e “Corisco”.

Alguns aspectos sociais da região, como a seca e a migração, são captados em obras como “Retirantes”. Bastante frequentes são também as figuras e cenas ligadas ao trabalho, que permitem notar a divisão entre atividades laborais e tipos masculinos - vaqueiros, lavradores, homens carregando água ou tirando leite - e femininos - lavadeiras, rendeiras, mulheres cozinhando e costurando.

As profissões do contexto urbano, como dentista, médico, veterinário, barbeiro, costureira, vendedor de fumo de rolo, também são modeladas por Vitalino, segundo salienta Fenske, “em parte para atender às demandas do mercado”. O mesmo autor menciona ainda os trabalhos em forma de animais, como boi, burro, cavalo, cachorro, onça, “modelados pelo artista no decorrer de sua carreira”, referindo-se concretamente à série em que ele compõe cenas de si próprio trabalhando, como em “Vitalino Cavando Barro”, “Vitalino Queimando a Loiça” e “Vitalino e Manuel Carregando a Loiça”.

Para Angela Mascelani (2009), esta crítica diz-nos claramente que Vitalino criou uma narrativa visual expressiva sobre a vida no campo e nas vilas do interior pernambucano. Salienta as suas esculturas antológicas, como “Violeiros”, “O enterro na rede”, “Cavalo marinho”, “Casal no boi”, “Noivos a cavalo”, “Caçador de onça”, “Família lavrando a terra”, entre outras. Essa difícil realidade, compartilhada com a maioria dos lavradores/artesãos de sua região, não impediu que o trabalho nascido nas cercanias de Caruaru dessa origem a um dos maiores polos produtores de artesanato figurativo popular no país.

Já, segundo a pesquisadora Lélia Coelho Frota (1988), “Vitalino representa um agente-chave de transformação na região”.

Pelo reconhecimento artístico alcançado por mestres como Vitalino, e o sucesso comercial da cerâmica no mercado nacional, a partir de sua geração, famílias inteiras se ocupam desse ofício na comunidade de Alto do Moura, em Caruaru, que se transforma em referência nacional na produção de cerâmica, concentrando cerca de 200 artesãos (sendo considerado pela Unesco um dos mais importantes centros de arte figurativa das Américas). Nesse processo, Vitalino é o principal agente de renovação visual, criando diversos motivos, e dono de um estilo pessoal marcante, que se revela na expressividade das feições e gestos e posturas corporais, na composição teatralizada das cenas.

Embora todos esses aspectos de sua arte justifiquem a notoriedade alcançada por Vitalino, em certa medida seu sucesso está relacionado, como sugere Elfi Kürten Fenske, “a uma tendência cultural mais ampla de valorização dos traços populares, considerados originais e exemplos de brasilidade”.

Inegavelmente a sua produção é interpretada como representativa dessas manifestações ‘autênticas’ e ‘simples’ que muitos intelectuais e artistas, na primeira metade do século XX, elegem como modelo.

Eu, além de analfabeto, criei-me trancado vivo, (...) cismado que só sauí criado no meio do mato.

Lélia Frota (1988)

Com o passar das décadas, os artesãos da região passaram a produzir novos tipos de obras, chamadas por seus autores de “peças de novidade”. Eram modelagens de grandes grupos, em cenas cujo impacto residia na maneira franca como eram fixadas situações corriqueiras, muito conhecidas da grande maioria dos brasileiros, mas jamais merecedoras de registro na escultura. Estas passam a retratar o cotidiano dos lavradores – da gente da roça e das pequenas vilas onde prevalecia a economia agrária –, que até então nunca havia sido considerado merecedor de registro na escultura. As situações, reais e imaginárias, refletiam diretamente os diferentes pontos de vista de indivíduos das camadas mais simples da população. E como o Brasil ainda era predominantemente rural, aquelas imagens eram bem conhecidas também dos moradores das cidades, fosse por experiência própria ou pela proximidade do estilo de vida agrário nos subúrbios e periferias.

De certa forma, o impacto dessas imagens vem justamente de sua banalidade. Elas eram um verdadeiro “achado”, por retratarem fatos e coisas que estiveram sempre ali, à vista de qualquer um, extraindo da simplicidade sua beleza.

“A consagração de Mestre Vitalino foi, sobretudo, a consagração de um gosto e de um tipo de olhar sobre a realidade. Daí ter sido sua criação legitimada quase instantaneamente como ‘arte’”.

Angela Mascelani (2008)

CONCLUSÃO

A encerrar esta dissertação, apresento algumas conclusões, pelo que em primeiro lugar devemos relevar a existência de grandes afinidades entre a cultura barrista portuguesa e a cultura barrista brasileira.

Se a existência destas afinidades e proximidades não são exclusivas das realidades portuguesa e brasileira, já que na essência existem quase lugares comuns senão estereotipadas das artes popular universal, é possível identificar particulares pontos de contacto entre si, em que para além das abordagens temáticas naturalistas, há proximidades culturais muito fortes e marcantes nas obras dos artistas.

A abordagem de temas naturalistas, zoomórficos e antropomórficos são, em si, formas de raciocínios ou pensamentos. É exatamente a partir da humanidade aportada à arte pelos seus próprios executores, que são introduzidas algumas das suas nuances e variantes, como Mikhail Bakhtin tão bem distingue nos cânones clássico e de “realismo grotesco” na sua análise à obra de François Rabelais.

De facto os temas da natureza, onde se destacam desde logo as plantas e os animais, que comportam em si, também, os “mistérios” da vida e da morte, é o homem que lhe aporta questões de transcendência, introduzindo variantes análogas do que consegue e não consegue explicar, entrando como factor de consideração das abordagens de transformação das matérias-primas e de interpretação da vida e do além vida, do conhecido e do desconhecido, do humano e do divino, da magia e do fantasmagórico...

O bestiário festivo é mesmo o conjunto de valores, caixas ou elementos corpóreos e poéticos de formas zoomórficas. Esses elementos podem imitar animais reais ou imaginários, com uma representação que pode ser verdadeira ou fantástica. Falamos de dragões, víboras, águias, bois, cavalos e muitos outros seres que abrangem um universo imaginário.

Um dos factos que podem ser vistos a partir das culturas humanas mais antigas é claramente o fascínio com os animais; estes sempre fizeram parte das representações estéticas dos diversos grupos e, às vezes, são mostradas como elas são, embora alguns sejam corrompidos ou humanizados. Talvez um dos primeiros “bestiários” seja o que é compilado nas paredes das cavernas, em pinturas rupestres que são preservadas além da representação de grupos de caçadores, o “retrato” de animais daqueles tempos.

Os animais têm desempenhado um papel fundamental na mitologia e literatura, como acontece nos mitos que explicam a origem do uso do fogo, na invenção da agricultura, da pesca, na caça ou no próprio cozinhar dos alimentos, é sempre um animal selvagem que ajuda ou guia o herói na sua expedição “domesticar” alguns fatos e forças da natureza. A representação de animais reais e quiméricos, tem desempenhado um papel fundamental na arte, e com especial relevância na arte popular.

A relação de proximidade entre Portugal e o Brasil prolonga-se para além das generalidades. De facto a relação de metrópole e colónia que se prolongou durante três séculos e depois se prolonga, no caso concreto da cultura popular e especificamente da cultura barrista, com fortes e evidentes pontos de contacto, para além da língua, se revelam em resultado dos processos de aculturação acumulada, será ainda ser

influenciada, num momento mais tardio, por fatores sociais como acontece com a emigração entre os dois países, e particularmente motivado por fatores religiosos.

De facto a cristianização do Brasil é um fator determinante na evolução da sua cultura popular e particularmente barrista, onde poderemos também encontrar muitos pontos de contacto entre as expressões artísticas dos dois grandes mestres considerados no nosso trabalho, Vitalino e Rosa Ramalho.

Motivos inspirados pelo fator religioso são, na cultura popular, elementos fortemente marcantes, e que vão sofrer abordagens criativas e dos imaginários artísticos, ganhando força a afirmação dos mesmos como artistas e mestres de uma verdadeira cultura e arte popular.

Se o período de vivência cronológica dos 2 artistas acontece, em determinado momento numa direta contemporaneidade, também esse fator poderá ser determinante na sua proximidade artística, já que se a arte popular não se rege pelas tendências artísticas canónicas, também, como vimos não lhe passa completamente à margem, ainda que isso possa acontecer com um maior ou menor hiato temporal.

A intervenção criativa manifestada nas obras de Rosa Ramalho e de Vitalino é de todo perceptível, não apenas na alteração dos modelos clássicos, também por eles trabalhados, vamos encontrar processos diferenciadores desses modelos que são desenvolvidos pelos mestres, em alguns casos análogos e similares, embora separados por milhares de quilómetros e oceanos de permeio.

É exatamente nos percursos de vida de Rosa Ramalho e de Vitalino que encontram muitos pontos de contacto e similaridade que fazem redobrar a relevância da proximidade estética e criativa. Além do religioso e do mágico, também os “erros” são comuns.

Se podemos encontrar muitos motivos próximos e comuns no figurativo da arte barrista destes dois artistas, cuja intervenção sobre o seu trabalho tem o condão de lhe aportar relevância, a par das características que permitem identificar nos artistas que foram, as características que hoje os permitem enquadrar na condição de Mestre, conduzindo a sua arte a patamares social e artisticamente criativos e interventivos.

Mercês particularmente das suas particulares marcas da sua arte popular, muito particularmente no aspeto figurativo, Rosa Ramalho e Vitalino acabaram por fazer escola. O seu trabalho é já, em tempo de vida contemporâneo de ambos, tradição.

Tal como nos tempos ancestrais, filho de oleiro é oleiro, nos nossos tempos, e mercê de particulares e distintas realidades, quando essa verdade já não é absoluta, no entanto quer Vitalino quer Rosa têm percursos.

No caso de Rosa Ramalho, Barcelos deu um salto enormíssimo e de afirmação nacional, ficando esta cidade e região a constituir um marco no trabalho barrista, onde se pode dizer, a cerâmica foi classificada.

Além de percursos, o seu trabalho continua com o sangue. Em Barcelos podemos perceber a continuidade, quando a neta de Rosa Ramalho, Júlia Ramalho, é também já uma referência, embora com a natural relativização que os nossos tempos aconselham.

Hoje o local de nascimento, de Vitalino como de Rosa Ramalho, separados por milhares de quilómetros e entre os quais se interpõe um oceano, são regiões onde a cultura

barrista está implantada e é marca de qualidade de ambas as regiões, continuando-se a mesma tradição.

BIBLIOGRAFIA

- BARCELLOS, João. Identidade & Cultura Popular. “*Em torno de Mestre Vitalino e Rosa Ramalho, Padre Giulio e Mestre Aleixo, com ponta em Cora Coralina*”. Grupo de Debates Noética, 2014.
- BASTOS, Jorge Henrique; “A Loucura do Barro”, in: “Jornal Expresso”, 21.02.2004.
- COSTA, Andriolli. Colecionador de Sacis apresenta: Saci Pererê - 100 anos do Inquérito. 20 jan. 2017. São Leopoldo, RS.
- DOMINGUES, Petrônio; “Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica”. História (São Paulo) v.30, n.2, 2011 ISSN 1980-4369.
- DUFRENNE, Mikel, trad. Alberto Bravo, “A estética e a Ciência das Artes”, vol.1 e 2, ed. Bertrand, 1976.
- FERNANDES, Isabel Maria. “Rosa Ramalho, As minhas mãos são o nosso mundo”, in: “Figurado Português – de santos e diabos está o mundo cheio” (Novembro, 2005).
- FERNANDES, Isabel Maria. “Rocha Peixoto: O gosto pela cerâmica e pelos seus artífices”, Colóquio “Rocha Peixoto” no centenário da sua morte”. (2010).
- FERNANDES, Isabel Maria. “A Loiça Preta em Portugal: Estudo histórico, modos de fazer e de usar”, Tese de Doutoramento (Universidade do Minho, 2012).
- FERNANDES, Isabel Maria. “De barro se faz memória”, (Catálogo, 2014).
- FINKELSTEIN, Lucien. Brasil Naif- Arte Naif: testemunho e patrimônio da humanidade. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001
- FROTA, Lélia Coelho. “*Mestre Vitalino*”. São Paulo: Ed. Publ. e Comunicações, 1988.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. “Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças”, in: HIKIJI, Rose; SILVA, Adriana de Oliveira, “Bixiga em artes e ofícios”, S. Paulo, 2014.
- HAUSER, trad. F.E.G. Quintanilha, Arnold, “Teorias da Arte”, 3, Presença, Porto, 1973.
- INSTITUTO DE EMPREGO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL. “Artesanato da Região Norte”, Centro Regional de Artes Tradicionais, 1988.
- JÚNIOR, Sinvaldo Ferreira Santos. “A importância do FESTIVALE para construção de uma identidade Regional e formação política no Vale do Jequitinhonha”, Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Comunicação e Cultura (Celacc) 2012.
- LUSCENA, Armando. “Arte Popular, Usos e Costumes Portugueses”. Lisboa, vol. 2 Ed. Empresa Nacional de Publicidade, 1944.
- MACHADO, José Pedro. “Grande Dicionário da Língua Portuguesa”, Ed. Alfa. 1991.
- MASCELANI, Angela. “O Mundo da arte popular brasileira”. Museu da Casa do Pontal. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

MASCELANI, Angela. “Caminhos da arte popular. O vale do Jequitinhonha”. Rio de Janeiro: Museu /Casa do Pontal, 2008.

MASCELANI, Angela. “Todos Amam Vitalino”, Revista de História, 08/07/2009.

BAKTIN, Mikhail. “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais” (Tradução de Yara Fratechi Vieira), Editora Hucitec, Universidade de Brasília, São Paulo 1987.

MORO, Germana. “Arte Popular Brasileira: Essa nossa ainda desconhecida”. www.mboitata.com.br (download em 02 de setembro de 2016).

PEIXOTO, Rocha; «As Olarias de Prado»; in: “Cadernos de Etnografia Portuguesa” N.º 7, 2ª Edição, Museu Regional de Cerâmica, Barcelos, 1966.

POEL, Frei Francisco van der. “Arte e artista popular. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*”, Rio de Janeiro, 2012.

RAMALHO, Juliana Pereira. “Modelando a Vida e Entalhando a Arte: O Artesanato do Vale do Jequitinhonha”, Viçosa – Minas Gerais, 2010.

RIBEIRO, Emanuel, “Água Fresca”, exemplar 305, ed. Porto, 1923

RIBEIRO, René. “Vitalino: ceramista popular do Nordeste”. Recife: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1972.

RUMAN, Evelyn. “Herdeiros de Vitalino: cerâmica de Caruaru”. Texto Cleber Papa. São Paulo.

SALDANHA, Nuno. “Arte popular, arte erudita e multiculturalidade. Influências, confluências e transculturalidade na Arte Portuguesa”, Portugal Intercultural: Razão e Projecto, vol. III, Lisboa: CEPCEP/ACIDI, Dez. 2008.

SANTOS, Maria de Lourdes dos. “Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)”, in: “Análise Social”, vol XXIV, 1988.

SILVA, Laudenor Pereira da. “A disputa da argila pelos artesãos do Alto da Moura” – CARUARU. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Geografia da Universidade Federal de Pernambuco. RECIFE – PE 2007

SOUSA, Ernesto; “Conhecimento da Arte Moderna e Popular”. Revista de Arquitetura N.º 83, Setembro de 1964.

SOUSA, Ernesto; “Em torno da Exposição ‘Barristas e Imaginários’ (1964)”, Relatório, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

SOUSA, Ernesto. “Arte popular e arte ingênua”. Lisboa, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, 1970.

TIRAPELI, Percival. “Arte Brasileira, Arte Popular”. Companhia ed. Nacional, 2006

VASCONCELOS, Joaquim de; “Cerâmica portuguesa: estudos e documentos inéditos”. Porto: Tipografia Elzeviriana, 1884. (in: História da Arte em Portugal; 4). [1ª ed. 1883].

VALENTE, Nuno Matos. “Bestiário Tradicional Português, As criaturas fantásticas do imaginário popular, edição, Escafandro, 2016.

WEBGRAFIA

<http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/artesanato/galeria-de-mestres-artesos-1/rosa-ramalho>, acedido em 11 de outubro de 2015.

http://www.jornaldenegocios.pt/opinio/detalhe/os_retratos_proacuteprios_e_os_dos_o_utros.html, acedido em 11 de outubro de 2015.

<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n4/pdf/jequiti.pdf>, download em janeiro de 2016.

Dados do documentário Mestre Vitalino, produzido pelo Governo do Estado de Pernambuco para X FENEARTE, na comemoração dos 100 anos de Mestre Vitalino. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=FqW2ZTuP0rk>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

RTP Arquivo. Rosa Ramalho. Disponível em:

<<http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=1428&tm=23&visual=4>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

FENSKE, Elfi Kürten. “Arte Naíf”; <http://janainasuzankelle.blogspot.pt/2016/03/arte-naif.html>; acesso, setembro de 2016.

Disponível em: <http://www.cm-barcelos.pt/visitar-barcelos/artesanato/galeria-de-mestres-artesos-1/rosa-ramalho>, acesso: Janeiro 2016.

Documentário Mestre Vitalino. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=FqW2ZTuP0rk>> Acesso Janeiro de 2016.

<https://pt.scribd.com/document/71422911/Mestre-Vitalino-e-Artistas-Pernambucanos>, setembro de 2016.

Documento Mestre Cardoso, região norte. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=9o2vY5WmN4k>> Acesso Agosto de 2017.

https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_7_web, acesso: Agosto de 2017

CATALÓGO DE EXPOSIÇÃO – MESTRE ROSA RAMALHO
(SOUSA; 1964)

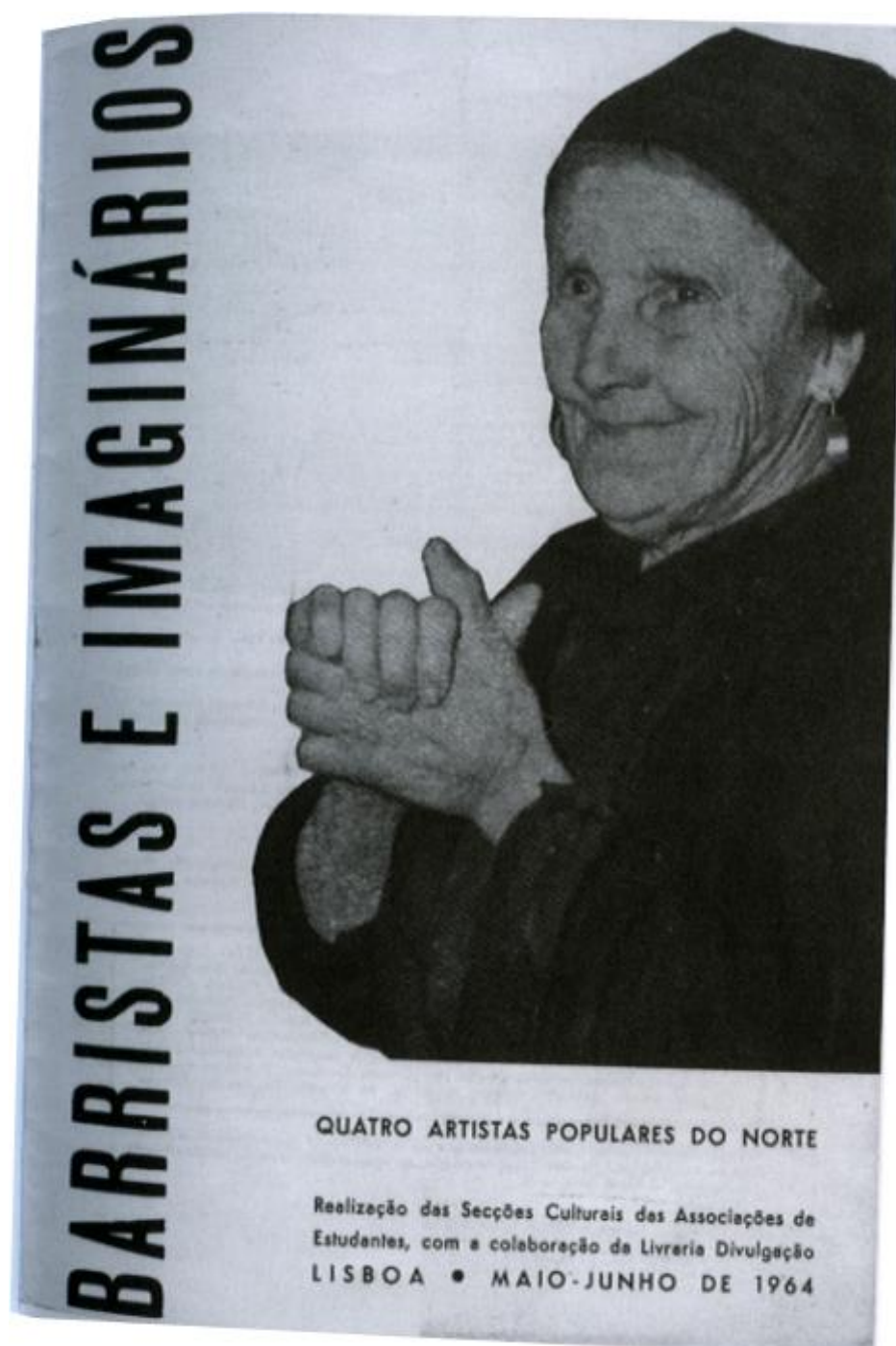


Fig. 12 Catálogo de exposição

CATÁLOGO E OBSERVAÇÕES SOBRE AS PEÇAS EXPOSTAS

ROSA RAMALHA, S. Martinho de Galesos

1. *Cristos não pintados*. A produção actual da Rosa Ramalha corresponde a uma procura crescente da respectiva clientela, nacional e estrangeira. Dessa procura resulta também o facto de se divulgarem algumas peças *não pintadas*, contra a tradição. O processo foi particularmente feliz e revelador com, precisamente, os «Cristos». É inútil acrescentar que a ideia de cristalizar o trabalho dos barristas (sobretudo quando têm o génio da Rosa Ramalha) nos moldes rigorosos de uma tradição, que só desde esse momento passaria a ser fixa, é tão caquética e prejudicial como certas intervenções levianas e abusivas. A qualidade actual destes objectos estéticos depende também de nós, da qualidade do diálogo que soubermos manter com os seus autores. De passagem, assinalemos, como é de justiça, a acção do pintor António Quadros, na descoberta esteticamente lúcida desta barrista nortenha.

2. *Cristos pintados*. A sobriedade dos tons, fazem destes «Cristos», sobretudo dos «Cristos negros», magníficas peças de escultura dramática.

3. *Cabeça de Cristo*, vidrada. O vidrado é uma bela técnica que talvez já perdido algumas das suas variantes mais sugestivas. Em todo o caso os vidrados da Rosa Ramalha atingem belos tons, desde o amarelo dourado até uma suspeita de verde. Repare-se também, com esta peça, na sua alicante esféricidade, criadora de uma radiante tensão espacial — que não consente a proximidade de qualquer outro objecto.

4. *A ceia de Cristo*. Uma das mais interessantes séries da Rosa Ramalha é a constituída pelos quadros de parede. Outros têm por tema «O Grande Tribunal de Barcelos», «Pilatos lavando as mãos», etc. Alguns oferecem belas policromias.

5. *Alminhas e Presépios*.

6. *Imitação* (eremita?). É longa a laicizada série dos eclesiásticos da Rosa Ramalha. Tal como acotencia com os artistas medievais, a barrista de Barcelos trata-os com grande familiaridade, que vai desde a ternura (como nesta peça), até ao sarcasmo (os tais «homens, com sua licença, cabeça de burro»).

7. *Homem com cabeça de burro*. 8. *Judeu*. 9. *Franciscanos e Capuchinhos*.

10. *Cabeçudos*. Os «cabeçudos», os «pais velhos», os «piratas», que apresentam por vezes magníficas policromias (mas cuidado com as peças apressadas, pintadas a *robialac*!), sóbrias e sentidas, fazem parte de uma antiga iconografia nortenha. Fazem também parte da série de peças fantásticas, híbridas ou «ferozes» — que vão escasseando, talvez, actualmente, na produção da Rosa Ramalha.

11. *Bichos ferozes*, rastejando, tocando guitarra, vidrados, policromos... Excepcionalmente apresentamos, um destes objectos não pintados. É óbvio que

o brilho ou a cor fazem parte da festa fantasmagórica. Isto por razões de conteúdo, como — por razões de forma — fazem parte indispensável dos quadros de parede.

12. *Macacos*. É conveniente observar que estes verídicos macacos não são muito mais reais, para a Rosa Ramalha, do que, por exemplo, os seus «bichos ferozes». «Depois de prontos até me fazem medo» — diz ela. E, quando muito, concede-lhes uma extinção recente. «Ainda haverá destes bichos, lá por essas serras!». Ao mesmo bestiário pertencem: *carrochos*, *bichos-homens*, *sereias*, *raposas*, *moncas* (pombas de três patas), etc.

13. *Cavaleiros*. Há os «cavaleiros negros», os vidrados, os policromos... São das peças de maiores dimensões, fabricadas por Rosa Ramalha. Em alguns destes cavaleiros não é difícil descobrir a iconografia típica dos peregrinos e romeiros.

DIMENSÕES E DATA: As peças expostas variam em dimensão, desde 0,11 m de altura, para as mais pequenas, até 0,45 m de altura, para as maiores. Pertencem todas à produção actual da barrista.

MISTÉRIO, S. Maria dos Galesos.

Podemos dividir as peças deste barrista (o seu verdadeiro nome é Domingos Gonçalves Lima), em várias séries:

Temas da vida quotidiana:

14. *A mulher a botar de comer ao porco*. 15. *A mulher a ir com porco para a feira*. 16. *A matança do porco*. 17. *O porco pendurado*. 18. *A mulher a cozer pão*. 19. *A lavadeira*. 20. *O barbeiro*. 21. *O homem na mola*.

Temas chulos, ou de «escarnho e mal dizer» (que também podiam ser incluídos na série anterior...):

22. *O homem a tirar o retrato*. 23. *O polícia a prender o velho*. 24. *O polícia no bacio*. 25. *A mulher da pouca vergonha*.

Temas que se podem relacionar com velhas fábulas e mitos:

26. *O rei e a rainha*. 27. *O rei na escrivania*. 28. *O diabo a tocar rubecão com o rabo*. 29. *O diabo de forquilha*.

Outros temas:

30. *O pombal*. 31. *O ouriço cacheiro*. 32. *O homem a cavalo no porco*

Algumas pessoas fazem uma inútil comparação de qualidade, entre estas peças e as de Rosa Ramalha. O Mistério é mais tradicional e mais ligado ao humor e às formas «de vindicta»; a Rosa Ramalha mais imaginosa e mais dramática. Certamente que nas peças desta se poderá falar mais da criação artística, enquanto que as do Mistério são mais artesanais. Trata-se de produções contíguas, mas diferentes em mais de uma característica. Certas pessoas ainda chocam-se com a viva policromia dos bonecos do Mistério: uma observação mais atenta, descobrir-lhe-á uma regularidade significativa e de grande qualidade. Quanto a serem mais ou menos decorativos, isso depende da imaginação

CATALÓGO DA EXPOSIÇÃO – MESTRE VITALINO

Organizada por Augusto Rodrigues em 1947.

Capa do folheto de cordel

Biografia do Ceramista Vitalino



Fig. 14 Catálogo de exposição



Fig. 15 Catálogo de exposição

ANEXOS

CENTROS PRODUTORES DA CULTURA BARRISTA EM PORTUGAL
(FERNANDES; 2010)

Local de produção, freguesia	Distrito	Concelho	0. Olaria (sem especificação de tipo de loiça)	1. Preta	2. Vermelha ³⁶	3. Vidrada	4. Faiança	5. Porcelana
Angeja	Aveiro	Albergaria-a-Velha			•			
Aradas	Aveiro	Aveiro		•				
Aveiro	Aveiro	Aveiro			•			
Vista Alegre	Aveiro	Ílhavo						•
Feira	Aveiro	Feira	•					
S. Pedro de Castelões	Aveiro	Vale de Cambra		•				
Ossela	Aveiro	Oliveira de Azeméis		•				
Quintãs (Oliveirinha)	Aveiro	Aveiro		•				
Ovar	Aveiro	Ovar			•			
Vagos	Aveiro	Vagos			•			
Serpa	Beja	Serpa	•					
Amares	Braga	Amares	•					
Prado (concelho hoje extinto)	Braga	Barcelos, Vila Verde, Braga		•	•	•		
Guimarães	Braga	Guimarães			•			
Calvelhe	Bragança	Bragança		•				
Pinela	Bragança	Bragança			•			
Sendim	Bragança	Miranda do Douro			•			
Mirandela	Bragança	Mirandela			•			
Torre de Moncorvo	Bragança	Torre de Moncorvo			•			
Telhado	Castelo Branco	Fundão			•			
Coimbra	Coimbra	Coimbra					•	
Miranda do Corvo	Coimbra	Miranda do Corvo			•			
Arazede (Amieiro)	Coimbra	Montemor-o-Velho				•		
Alfarelos	Coimbra	Soure			•	•		
Candosa	Coimbra	Tábua		•	•			
Estremoz	Évora	Estremoz			•			

Fig. 16

Lagos	Faro	Lagos	•					
Loulé	Faro	Loulé				•		
Caldas da Rainha	Leiria	Caldas da Rainha					•	
Lisboa	Lisboa	Lisboa	•					
Moura	Beja	Moura	•					
Nisa	Portalegre	Nisa			•			
S. Pedro da Afurada	Porto	Vila Nova de Gaia					•	
Gondar	Porto	Amarante		•				
Ancede (Lordelo)	Porto	Baião		•				
Gove (Paredes)	Porto	Baião		•				
Gaia	Porto	Gaia					•	
Soalhães	Porto	Marco de Canaveses		•				
Porto	Porto	Porto	•					
Santa Marinha (Coimbrões)	Porto	Vila Nova de Gaia		•			•	
Santarém	Santarém	Santarém	•					
Tomar	Santarém	Tomar			•	•		
Caminha	Viana do Castelo	Caminha	•					
Darque	Viana do Castelo	Viana do Castelo					•	
Viana do Castelo	Viana do Castelo	Viana do Castelo	•					
Alijó	Vila Real	Alijó	•					
Vilar de Nantes	Vila Real	Chaves		•				
Vila Pouca de Aguiar	Vila Real	Vila Pouca de Aguiar		•				
Mondrões (Bisalhães) e Lordelo	Vila Real	Vila Real		•				
Lamego	Viseu	Lamego		•				
Paus (Fazamões)	Viseu	Resende		•				
Molelos	Viseu	Tondela		•				

Fig. 17

FIGURATIVO DA CULTURA BARRISTA EM PORTUGAL

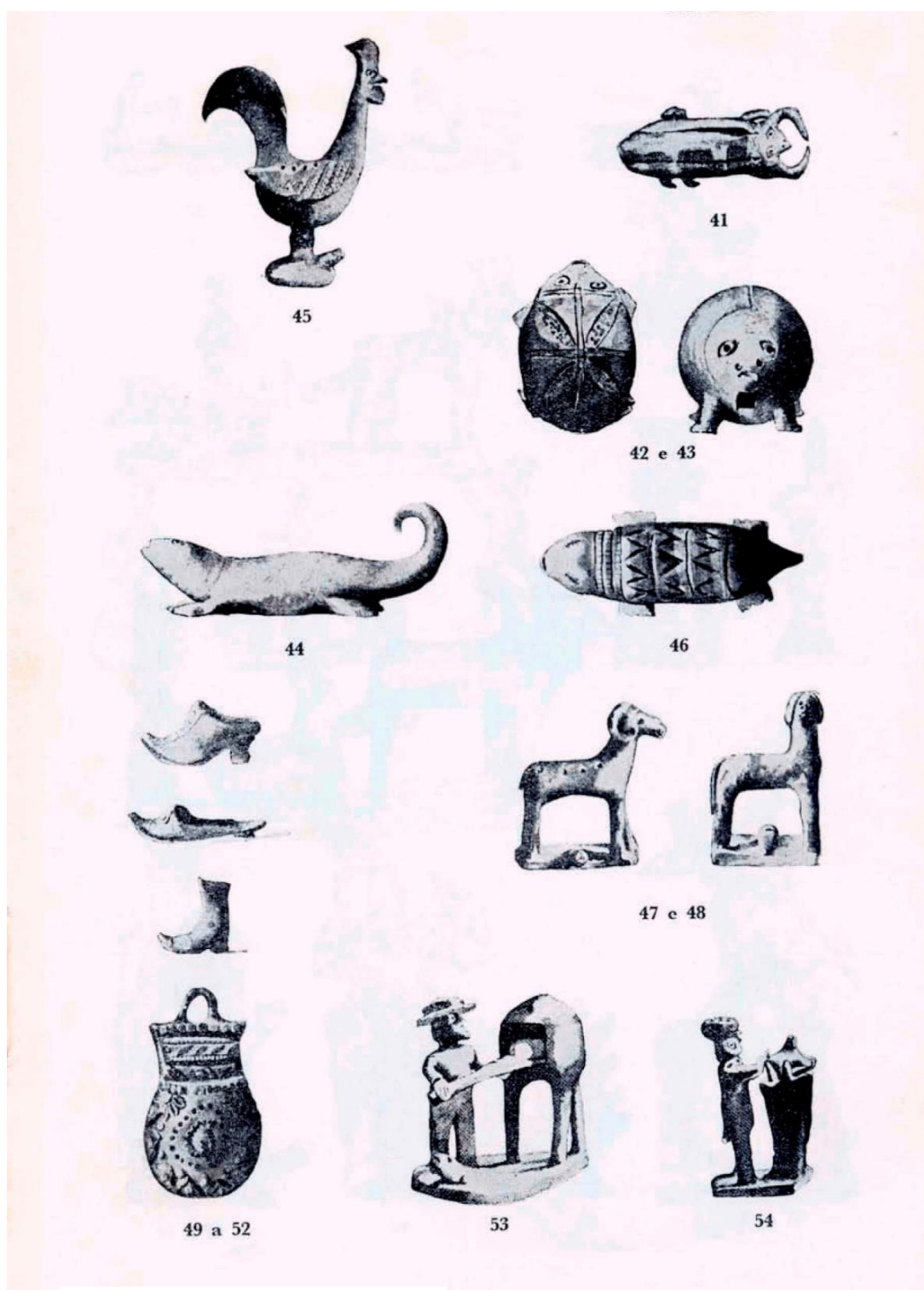


Fig. 18

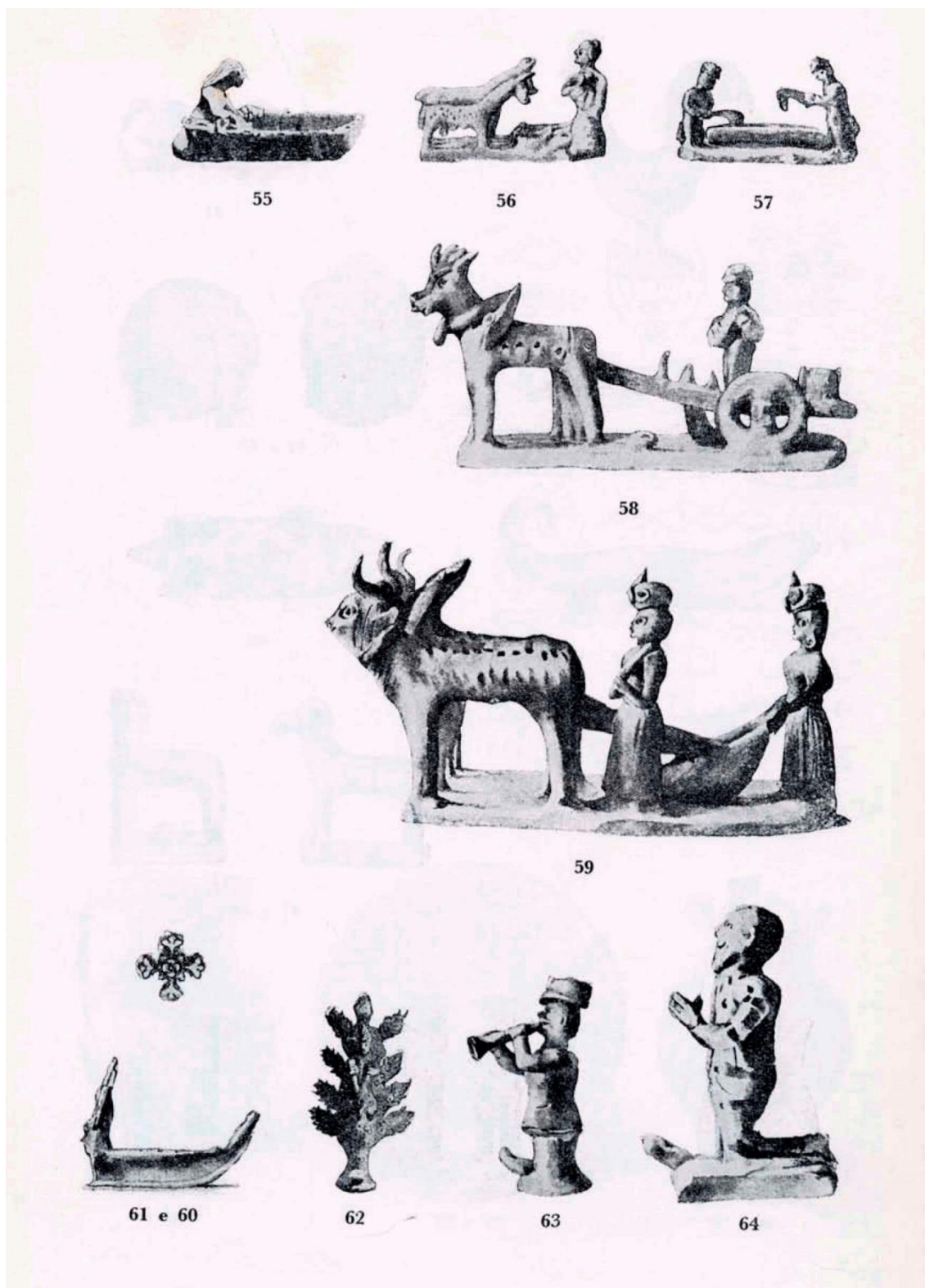


Fig. 19



Fig. 20

EST. IX



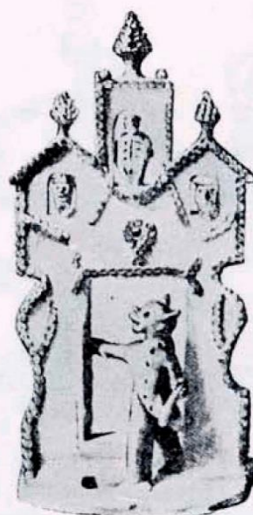
75



74



77



76



78



79



80



81

Fig. 21

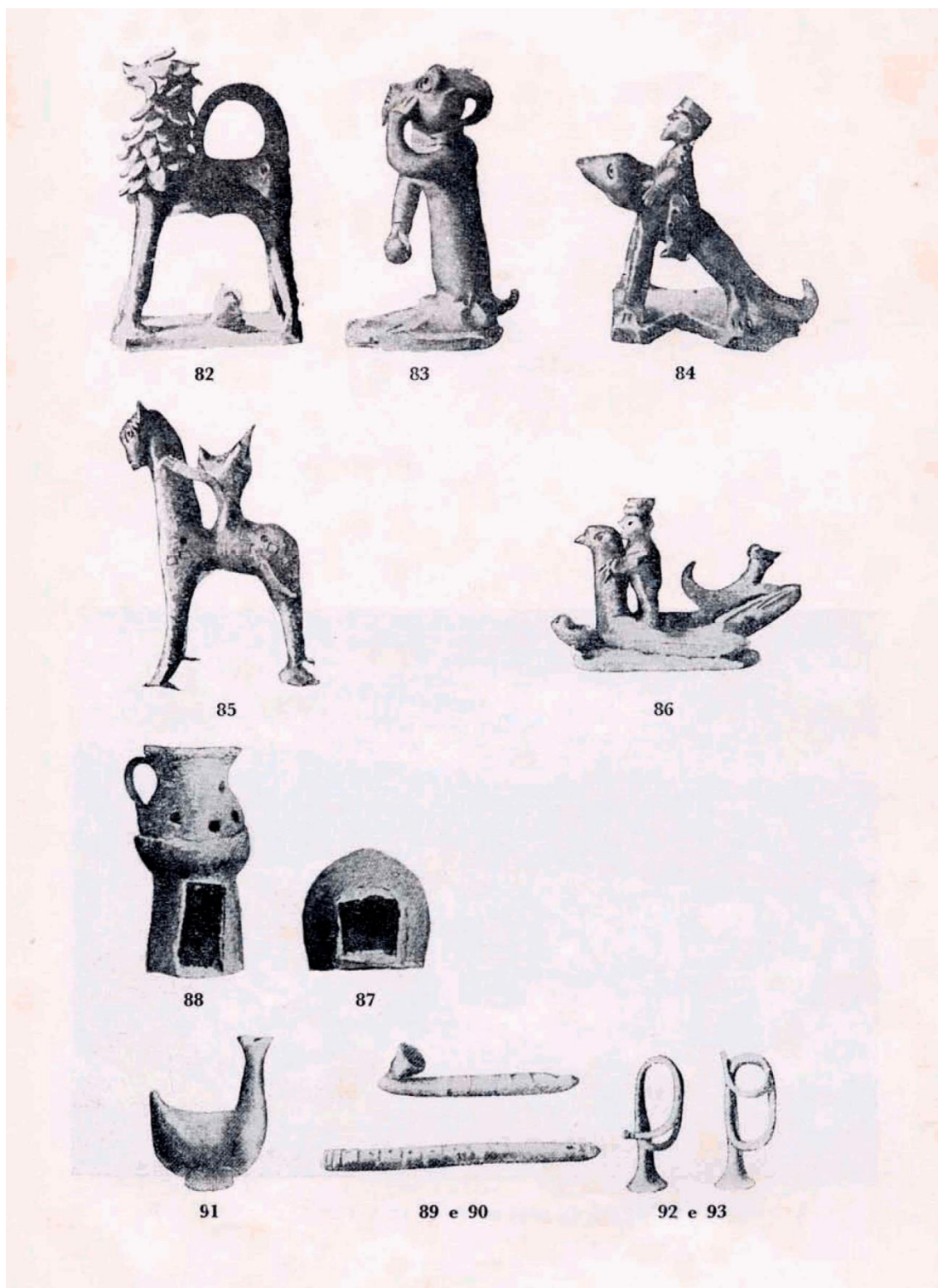


Fig. 22

ACERVOS DA OBRA DO MESTRE VITALINO

“Ele não capta somente o seu mundo e o transporta ao barro. Ele veicula, pela intencionalidade das suas composições, pelo efeito de certos artifícios de atitude e de exagero de peculiaridades, ou ainda através do conteúdo de suas histórias, os valores desse mundo – estéticos, econômicos, sociais, morais, religiosos.”

- René Ribeiro (antropólogo), em "Vitalino – um Ceramista Popular do Nordeste", Fundação Joaquim Nabuco, 1972.

Casa Museu Mestre Vitalino - Alto do Moura/PE

Museu Casa do Pontal - Rio de Janeiro/RJ

Museu de Folclore Edison Carneiro - Funarte - Rio de Janeiro/RJ

Museu do Barro de Caruaru – Caruaru/PE

Museu do Homem do Nordeste - Fundação Joaquim Nabuco - Recife PE

Museu Nacional de Belas Artes - MNBA - Rio de Janeiro RJ

Museu Theo Brandão - Universidade Federal de Alagoas - UFAL – Maceió/AL

Museus Castro Maya - IPHAN/MinC - Rio de Janeiro/RJ

Museu do Louvre - Paris/França

Coleções particulares – (sendo que a maior parte de suas obras faz parte de coleções particulares).

EXPOSIÇÕES DA OBRA DO MESTRE VITALINO

Exposições Coletivas

1947 - Rio de Janeiro/RJ - *Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana*, [organizada, por Augusto Rodrigues].

1949 - São Paulo/SP - *Coletiva*, no MASP.

1954 - Goiânia/GO - *Exposição do Congresso Nacional de Intelectuais*.

1955 - Neuchatel/Suíça - *Arte Primitiva e Moderna Brasileiras* (íntegra a exposição).

OBRAS DO MESTRE VITALINO

"Vitalino criou uma narrativa visual expressiva sobre a vida no campo e nas vilas do interior pernambucano. Fez esculturas antológicas, como "Violeiros", "O enterro na rede", "Cavalo-marinho", "Casal no boi", "Noivos a cavalo", "Caçador de onça", "Família lavrando a terra", entre outras"
- Angela Mascelani



Fig.. 23 Boi (cerâmica), *Mestre Vitalino* - Foto autoria desconhecida
[Acervo do Museu de Arte Popular do Recife/PE]



Fig. 24 Retirantes, (cerâmica), *Mestre Vitalino* - Foto autoria desconhecida
[Acervo do Museu de Arte Popular do Recife/PE]



Fig. 25 Vaquejada (cerâmica), *Mestre Vitalino* - Foto autoria desconhecida
[Acervo do Museu de Arte Popular do Recife/PE]



Fig. 26 Noivos a cavalo (cerâmica), *Mestre Vitalino* - Foto autoria desconhecida
[Acervo do Museu de Arte Popular do Recife/PE]



Fig. 27 Cangaceiro (cerâmica), *Mestre Vitalino* - Foto autoria desconhecida
[Acervo do Museu de Arte Popular do Recife/PE]

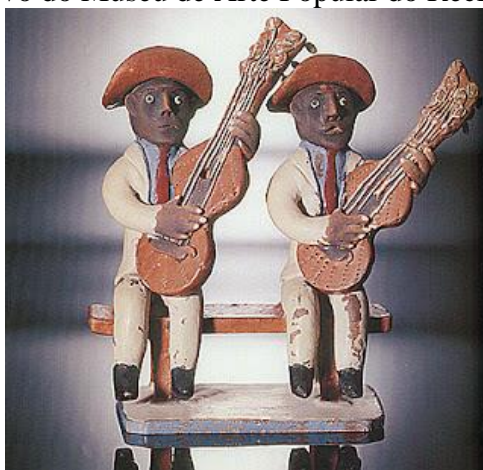


Fig. 28 Violeiros (cerâmica policromada), *Mestre Vitalino*. Foto autoria desconhecida
[Acervo do Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro/RJ]



Fig. 29 Cangaceiro a cavalo (cerâmica policromada), *Mestre Vitalino*
[Acervo do Museu do Barro - Espaço Zé Caboclo, Caruaru, PE]



Fig. 30 Lampião (cerâmica policromada), *Mestre Vitalino*
[Acervo Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro/RJ]



Fig. 31 Retirantes (cerâmica policromada), Mestre Vitalino [déc. 1960]
Reprodução fotográfica Anibal Sciarretta



Fig. 32 Casa de Farinha (cerâmica policromada), Mestre Vitalino [s.d.]
Reprodução fotográfica Anibal Sciarretta
[Acervo Museu do Homem do Nordeste, Recife/PE]